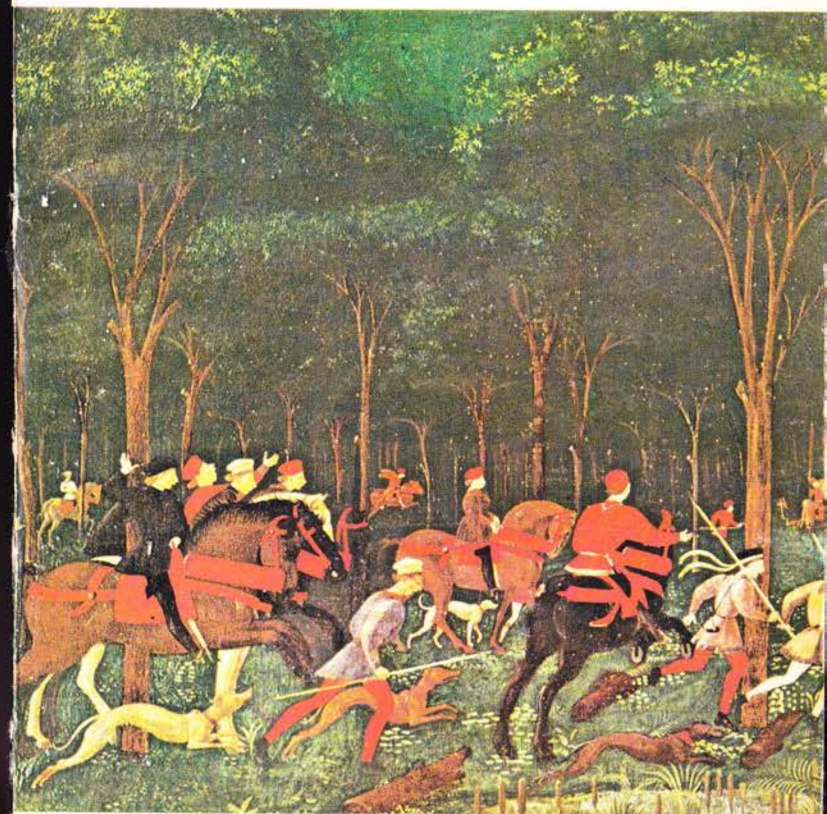
E.H. Gombrich

moştenirea lui apelles



Editura Meridiane

Biblioteca de artă

298

Biografii. Memorii. Eseuri

moştenirea lui apelles

Urmind la zece ani după *Normă şi formă*, *Moştenirea lui Apelles* cuprinde studii scrise in anii in care autorul lor medita la intrebările esenţiale ale constituirii unei sintaxe a artelor din toate perioadele istoriei lor. De data aceasta, scopul declarat al cercetării e definirea rolului pe care l-a avut tradiţia clasică în arta Occidentului. Tema figurează in chip foarte firesc in programul Institutului Warburg : a fost convingerea fundamentală a lui Aby Warburg că semnificaţiile civilizaţiei acestui continent pot fi înţelese numai dacă sînt proiectate pe fundalul „moştenirii noastre mediteraneene". Nu e, astfel, lipsită de însemnătate alegerea lui Apelles ca reper al întregului fenomen de pe urma căruia, in viziunea warburgienilor, s-a constituit cultura modernă a Europei. Pictorul care a adăugat strălucirea operei sale celei a preascurtei istorii a Curţii lui Alexandru cel Mare e contemporan cu primele semne ale unui proces pe care istoria culturii îl va cuprinde sub numele de elenism.

Lei 19.50

E. H. GOMBRICH
The Heritage of Apelles.
Studies in the Art of the Renaissance

First published in volume form 1976

E.H. Gombrich

moştenirea lui apelles

Studii despre arta Renaşterii

Traducere de
FLORIN IONESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1981

ÎN MEMORIA
PRIETENULUI MEU
OTTO KURZ

Pe copertă :
PAOLO UCCELLO
Vînătoarea, fragment, sec. al XV-lea.
Oxford, Ashmolean Museum

PREFAŢA AUTORULUI

Acest volum este al treilea din seria Studies in the Art of the Renaissance (Studii despre arta Renaşterii) *urmînd după* Norm and Form (Normă şi formă) *(1966) şi Symbolic Images* (Imagini simbolice) *(1972). Cel dintîi s-a axat pe problema tradiţională a stilului şi pe relaţia dintre stil şi concepţia epocii respective, iar cel de-al doilea pe problemele de interpretare simbolică, deseori asociate cu activitatea Institutului Warburg, în cadrul căruia lucrez de mult timp. În prezentul volum mă ocup de un alt aspect din programul de cercetări al institutului, anume rolul tradiţiei clasice în arta apuseană. Aby Warburg era convins că succesele şi pericolele civilizaţiei noastre nu pot fi înţelese decît dacă sînt privite pe fundalul moştenirii noastre mediteraneene. Obîrşia artei noastre, ca şi a ştiinţei noastre, trebuie căutată la greci. Titlul acestei colecţii se referă la un aspect al acestei moşteniri. Faima lui Apelles, pictorul oficial al lui Alexandru cel Mare, a dăinuit în amintirea iubitorilor şi criticilor de artă mult timp după ce lucrările lui căzuseră pradă timpului. Enciclopedistul roman Pliniu cel Bătrîn îl salutase ca pe „maestrul care a întrecut pe toţi pictorii ce l-au precedat şi care i-au urmat", iar posteritatea era gata să dea crezare acestei păreri. Relatarea lui Pliniu despre viaţa şi opera lui*

Apelles a contribuit la consacrarea idealului unei arte care îmbina suprema măiestrie în imitarea naturii cu realizarea unei excepționale frumuseți fizice. Tradiția acestui dublu ideal constituie firul roșu al studiilor de față.

Revoluțiile artistice care s-au succedat din romantism pînă în epoca noastră i-au creat acestei tradiții o proastă reputație, care, la rîndul ei, a dus la o oarecare neglijare a implicațiilor ei teoretice. Tocmai de aceea istoricul care vrea să înțeleagă aceste implicații trebuie să se ocupe de moștenirea lui Apelles.

În Art and Illusion (Artă și iluzie) * (1960), am încercat să examinez procesul numit de greci mimesis — crearea unei imagini fidele Această direcție de cercetare m-a dus inevitabil spre psihologia percepției vizuale. Rezultatele și dezbaterile psihologiei perceptuale contemporane m-au pasionat, însă uneori mă chinuia gîndul că-mi neglijam obligațiile pe care le aveam la Institutul Warburg, unde sînt profesor de istoria tradiției clasice. Am fost deci ușurat constatînd că aceste preocupări mă ajutau să privesc tradiția clasică într-o altă lumină și să pun întrebări pe care istorici de artă mai specializați decît mine nu le ridicaseră. Sper chiar că eseul ce dă titlul prezentului volum oferă interpretări ale textului lui Pliniu ce i-ar putea interesa pe cercetătorii clasicismului antic.

Se va vedea că introducerea acestei interpretări într-un volum consacrat artei Renașterii nu este arbitrară, deoarece procedeele plastice pe care le discută au fost esențiale pentru meșteșugul picturii pe toată durata Evului Mediu, ca și mai tîrziu. Majoritatea celorlalte studii pornesc tot de la problematica tratată în Artă și iluzie. Am fost chiar tentat să intitulez volumul „Artă și iluzie în Renaștere", dar m-am temut că aceasta va duce la confuzii

* Lucrare apărută la Editura Meridiane în anul 1973, în traducerea lui Dumitru Mazilu.

de ordin bibliografic. În orice caz, problema centrală a volumului este obiectivitatea normelor de redare a lumii vizibile. Evident, normele respective nu se bazează pe criterii artistice, ci pe criterii științifice. Datele opticii sînt tot atît de importante pentru redarea luminii și luciului, discutată în primele două capitole, ca și pentru perspectivă; importanța opticii ca piatră de încercare a teoriei renascentiste despre artă este ilustrată în ultima parte. Două studii se ocupă de cel mai mare dintre toți pictorii științifici, Leonardo da Vinci, unul tratînd despre cercetarea valurilor și vîrtejurilor, iar celălalt despre capetele lui grotești. Acestea pot constitui o punte de legătură cu discutarea unor opere ale lui Bosch și Bruegel. Interpretarea pe care am dat-o eu celei mai celebre dintre lucrările lui Bosch și-ar fi aflat poate locul într-un volum despre simbolism, dar ea a fost de fapt inițiată tot de interesul meu pentru efectele de lumină.

Cu excepția primului eseu, bazat pe o conferință inedită, toate celelalte studii adunate în volum sînt lucrări publicate, pe care le-am revizuit într-o măsură mai mare sau mai mică. Capitolul II a suferit cea mai radicală transformare. În altele am fost mai conservator și am adăugat doar cîteva paragrafe, sau m-am limitat chiar la note de subsol trimițînd pe cititor la literatura publicată pe tema respectivă după apariția studiilor mele. Ca și în cazul volumelor precedente, nu a fost în intenția mea să dau o bibliografie completă.

Tot ca în volumele precedente, am tradus citatele din limbi străine. Am reprodus originalul în text sau în note atunci cînd formularea mi s-a părut semnificativă sau cînd era vorba de un pasaj mai greu de găsit. N-am citat textele în italiană din Tratatul despre pictură al lui Leonardo, pe cele în latină din volumul lui Alberti, Despre pictură, și nici extrasele în germană din scrierile lui Dürer, pentru

 că aceste lucrări sînt ușor de găsit. În mai

toate cazurile am tradus singur citatele, deoarece orice traducere este rezultatul unor opțiuni care pot depinde de context.

Trebuie să mai menționez un important aspect al revizuirilor efectuate. Mulțumită sprijinului dat de editura Phaidon Press, am putut amplifica ilustrația studiilor publicate anterior cu un minimum de reproduceri demonstrative. Aceasta se referă îndeosebi la studiul despre capetele grotești ale lui Leonardo, care oferă acum prima analiză bogat documentată a acestor bizare produse ale imaginației maestrului. Sînt recunoscător editurii pentru că mi-a permis să fac aceste amplificări într-un moment în care prețurile cresc vertiginos.

Rămîn profund îndatorat colegilor mei de la Institutul Warburg. Moartea subită a lui Otto Kurz în septembrie 1975, cîteva săptămîni înainte de a părăsi oficial institutul, m-a făcut să realizeze acut cît de mult mă bizuisem pe extraordinara lui erudiție, pe nesfîrșita lui generozitate, pe înțelepciunea, inteligența și umorul lui, dătătoare de curaj, încă de cînd ne cunoscusem ca studenți ai lui Julius von Schlosser la Universitatea din Viena în iarna 1928/1929. El m-a sfătuit să transform proiectata notă despre un episod relatat de Pliniu în primul eseu din acest volum și apoi a acceptat să i-l dedic.

În concluzie, doresc să mulțumesc doamnei Mélanie Carr pentru ajutorul dat în redactarea manuscrisului, doamnei Marian Wenzel-Evans pentru entuziasmul cu care și-a consacrat talentul experiențelor ilustrate în planșa III și, evident, domnului dr. I. Grafe, ai cărui ochi de vultur m-au scutit și de data aceasta de multe erori și omisiuni.

Londra, ianuarie 1976 *E.H.G.*

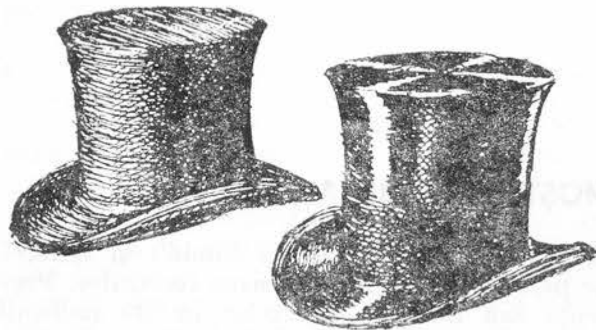
LUMINĂ ȘI EFECTE DE LUMINĂ

MOȘTENIREA LUI APELLES

În viață și artă repartiția luminii și umbrei ne permite să distingem forma lucrurilor. Prezența sau absența reflexelor ne dă indicații despre textura lor superficială. Un vechi manual de desen explică această diferență cu ajutorul a două jobenuri (vezi mai jos). Suprafața celui mat ne arată din ce direcție vine lumina care cade pe obiect, iar densitatea umbrei sau „hașurării" are un efect modelator, indicînd forma. Ni se prezintă o situație obiectivă care depinde numai de poziția obiectului în raport cu sursa de lumină. Chiar dacă nimeni nu ar privi vreodată acest joben, lumina ar decolora fața expusă și ar lăsa-o pe cealaltă neatinsă. Efectul de luciu, pe care-l vedem pe jobenul de mătase strălucitor, este cu totul diferit. Efectele de lumină pe care desenatorul le-a indicat printr-o trecere bruscă de la negru la alb sînt reflexe ale sursei de lumină. Ele se compun din imagini în oglindă deformate de firele și curbura materialului și, ca în cazul tuturor imaginilor în oglindă, locul unde le

Acest studiu se bazează pe o conferință ținută la Whitworth Gallery of Art din Manchester, în mai 1972, sub titlul „Strălucirea lui Apelles".

vedem depinde nu numai de incidența razelor luminoase, ci și de poziția noastră. Strict vorbind, nici măcar nu vedem efecte de lumină în același loc cu ambii ochi. Fiind imagini în oglindă, ele par că se află în spatele suprafeței reflectante și aceasta conferă deseori luciului lor un tremur bizar.



În imaginile din figurile 1 și 2 vedem un felinar de vînt luminînd obiecte și materiale cu texturi diferite, adunate în jurul copiei unui bust de teracotă smălțuită, opera lui Andrea della Robbia, care se află în fața unei oglinzi. Țesătura întinsă pe masă ne arată cum gradațiile luminii și umbrei vizibile pe suprafața ei colorată absorbantă clarifică forma cutelor. Pe sticla întunecată din spatele bustului și pe fața neluminată a materialului negru lucios de lîngă felinar nu apar umbre și tot ce vedem sînt imaginile în oglindă luminoase ale felinarului. Aceeași absență a umbrei caracterizează cana de sticlă transparentă și sfera de material plastic din fața bustului ; în lipsa reflexelor, acestea ar fi invizibile. **Poziția și conturul** efectelor de lumină ne dau însă indicii despre forma suprafeței reflectante. După cum, atunci cînd este privită de la distanța potrivită, o oglindă curbată (cum sînt lingurile din fotografia noastră) concentrează razele lumi-

noase și reflectă o imagine în oglindă micșorată (inclusiv cea a bustului), tot astfel o suprafață curbată concentrează și reflectă imaginile de pe o porțiune mai mare a mediului înconjurător. Concentrînd astfel mai multă lumină, o suprafață mai puternic curbată (cum este buza ceștii de faianță) va da de asemenea impresia că o intensifică. Intensitatea efectului luminos devine astfel un important indicator al formei și texturii obiectului, căci pînă și o suprafață relativ mată tinde să răsfrîngă lumina intensificată a unei reflexii concentrate. Reflexele apar deci mai frecvent pe muchiile și colțurile obiectelor — motiv pentru care femeile își pudrează nasul spre a contracara acest efect. Este un efect care persistă de regulă, în ciuda mișcării, căci imaginea redusă reflectată de o curbură puternică se deplasează doar foarte puțin atunci cînd poziția noastră sau a Luminii se modifică în raport cu obiectul. Cele două fotografii din figurile 1 și 2 sînt făcute din unghiuri diferite pentru a ilustra un fapt pe care-l putem verifica oricînd în mediul înconjurător. O oglindă plană va păstra o anumită imagine reflectată numai atît timp cît o ținem nemișcată și nu ne mișcăm nici noi. Dacă ne mișcăm, vedem imaginea mișcîndu-se odată cu noi. Viteza acestei deplasări scade cînd gradul de curbură este mai mare. În fotografiile noastre, reflexia bustului în oglindă este influențată de deplasarea aparatului de fotografiat mai mult decît cea din linguri, iar efectul luminos de pe vîrful nasului nu este modificat aproape deloc.

Dacă o imagine fixă poate astfel demonstra cît de stabilă este poziția unei imagini reflectate, numai mișcarea este cea care produce efectul numit „scînteiere". Bijutierul care vrea ca diamantul să scînteieze îl taie în multe fațete plane care prind lumina în mod diferit la fiecare răsucire. Pe de altă parte, luciul unei perle rotunde va rămîne de regulă neschimbat.

Nu trebuie decît să deschidem ochii pentru a observa aceste fenomene variate pe care

Goethe le-a caracterizat drept *die Taten und Leiden des Lichts* (acțiunile și suferințele luminii) [1], însă istoricii de artă au acordat puțină atenție rolului lor în reprezentările lumii vizibile. Dacă există o vastă literatură despre perspectivă și redarea spațiului, arta stăpînirii luminii a fost tratată mult mai sumar [2].

Complexele acțiuni ale luminii, pe care, evident, scurta noastră analiză este departe de a le fi epuizat, ar trebui să-l preocupe pe istoricul de artă nu numai pentru că ele au pus probleme tuturor stilurilor care aspirau la o redare fidelă a aspectelor din natură. Cunoașterea acestor efecte ne-ar ajuta și să urmărim legături și tradiții tocmai în stilurile în care formulele elaborate de pictori se îndepărtează de realitate într-o măsură mai mare sau mai mică. În *Artă și Iluzie* am susținut că n-am putea studia istoria artei dacă fiecare artist ar fi reușit să pornească de la zero și să ajungă la o metodă independentă de reprezentare a lumii din jurul lui. Arta are o istorie tocmai pentru că este necesar să se elaboreze și să se învețe metodele de construire a unei imagini acceptabile. Inovațiile sau reducerile survin de obicei treptat, permițîndu-ne deci să urmărim orice convenție stilistică pînă la originea ei. Scopul prezentului capitol este să facă aceasta într-un caz deosebit de fascinant. El caută nici mai mult nici mai puțin decît arta dispărută a celui mai celebru pictor din antichitatea clasică, care a fost și pictorul preferat al lui Alexandru cel Mare, vestitul Apelles, socotit maestrul suprem mult timp după ce toate lucrările lui dispăruseră. Sper să arăt că multe din relatările lui Pliniu despre Apelles pot fi înțelese mai bine după ce am învățat să privim problemele de redare a luminii și tradițiile care s-au răspîndit din lumea antică nu numai în toată Europa, unde au persistat pînă în epoca Renașterii, dar chiar și în India, China și Japonia.

Dovezile mele sînt în parte stilistice și în parte literare. Pentru istoric valoarea deosebită

a mărturiilor literare rezidă deseori în înseși simplificările lor, care ne permit să ne fixăm atenția asupra anumitor procedee extreme pe care le descriu. Avem un astfel de text din antichitatea tîrzie căruia nu i s-a acordat atenția pe care o merită, deși este citat în prețiosul compendiu *The Painting of the Ancients* (Pictura anticilor) al lui Franciscus Junius, un anticar olandez din secolul al XVII-lea [3]. Acesta l-a cules din comentariul lui Philoponos (Johannes Grammaticus) din secolul al V-lea e.n. la *Meteorologica* lui Aristotel.

> Dacă pui alb și negru pe aceeași suprafață și apoi o privești de la distanță, albul pare întotdeauna mai apropiat, iar negrul mai îndepărtat. De aceea, cînd vor ca ceva să arate gol pe dinăuntru, de exemplu un puț, un bazin, un șanț sau o pivniță, pictorii îl colorează în negru sau brun. Cînd vor însă ca ceva să fie proeminent, ca de pildă sînii unei fete, o mînă întinsă sau picioarele unui cal, ei pun negru pe zonele învecinate pentru ca acestea să pară că se îndepărtează, iar porțiunile dintre ele să pară că înaintează [4].

Aceeași regulă este menționată și de către un autor mai vechi, așa-numitul Longinus, care a scris un important eseu, *Despre sublim*, în secolul I sau al II-lea e.n. Comparînd efectul anumitor procedee retorice strălucite cu efectul luminii într-o pictură, el spune :

> Deși culorile umbrei și luminii se află în același plan, una alături de cealaltă, lumina sare imediat în ochi și pare nu numai că iese în relief, dar chiar că este mult mai aproape [5].

Aceasta ne amintește de disputa din secolul al XIX-lea asupra culorilor care înaintează și se retrag, dispută care nu se baza în întregime pe dovezi empirice [6].

Cele două pasaje care descriu albul drept o culoare ce iese în relief ne permit de asemenea să înțelegem o observație a lui Cicero, conform căreia pictorii văd mai multe decît noi, oamenii obișnuiți, „in umbris et eminentia", în umbre și proeminențe [7]. Umbra, întunericul, este considerată aici ca opusul formei ce înaintează, proeminența. La fel ca Philoponos, Cicero socotea de la sine înțeles că în picturi, ca și în natură, adînciturile sînt întunecate, iar muchiile albe.

E cu siguranță adevărat că adînciturile se află mai des în umbră decît muchiile, dar ceea ce este doar frecvent nu constituie neapărat și regula. Lumina poate, desigur, să pătrundă direct într-o adîncitură. Această precizare nu este pură pedanterie. Ea ne ajută mai curînd să înțelegem rolul pe care aprecierea probabilității îl joacă în reacțiile noastre vizuale.

Am văzut că fîșia albă de pe muchie și efectele de lumină de pe jobenul de mătase sînt rezultatul reflexiei. Ele indică imaginile în oglindă de pe curburi convexe lucioase. Am spus și de ce asemenea forme sînt cele care captează și rețin mai degrabă imagini reflectate reduse și neclare. Este însă limpede că o oglindă concavă poate capta lumina și că, prin urmare, formele scobite prezintă și ele imagini reflectate. O privire asupra celor două linguri ne va arăta că pe fața scobită imaginile sînt inversate (fig. 1, 2). În viața de toate zilele ne dăm însă rareori seama de acest efect, și mulți oameni pot să nu-l observe niciodată.

Fapt este că sistemul nostru de percepție reacționează la aceste indicii de probabilitate fără ca noi să fim conștienți de cauza sau de ponderea lor. Practica artiștilor din antichitate confirmă eficacitatea regulii lui Philoponos. În mozaicurile antice, scobiturile sau golurile sînt, firește, redate în negru. Regula conform căreia o zonă albă între zone mai închise la culoare iese în evidență este perfect exemplificată într-un mozaic antic tîrziu din Cezareea (Israel), care reprezintă un pom fructifer (fig. 3). Linia

albă de pe trunchi și petele albe de pe fructe contribuie la efectul tridimensional. Este însă suficient să ne extindem puțin cercetările, pentru a vedea că regula lui Philoponos constituie o simplificare excesivă. În lumea noastră, lumina vine în mod normal de sus, astfel că imaginea reflectată a soarelui sau a cerului se află în general mai sus pe curbura ascendentă a corpului solid. O comparație între fructele stilizate de pe mozaicul din Cezareea și una din minunatele naturi statice de la Pompei (fig. 4) ne arată că pictorii din antichitate erau perfect conștienți de această deplasare a efectului de lumină înspre cer. O altă natură statică (fig. 5) demonstrează că ei stăpîneau perfect deosebirea dintre iluminare și reflectare, de la care am plecat. Pliniu o spune explicit atunci cînd introduce termenii *lumen* pentru lumină și *splendor* pentru strălucire sau luciu [8] și, chiar dacă nu am avea textul lui, nenumărate picturi și mozaicuri din perioadele elenistică și post-elenistică dovedesc din plin ce observatori subtili erau acești artiști.

Un mozaic de la Pompei cu cîntăreți ambulanți, realizat de Dioscoride din Samos, ilustrează rafinamentul cu care maeștrii din antichitate redau atît lumina cît și luciul. Vedem umbrele proiectate de figuri pe jos și pe perete, lumina care vine din dreapta. Observăm, de asemenea, modelarea membrelor și veșmintelor, iar mîinile și brațele mînuitorului de castaniete prezintă clar deosebirea dintre suprafețele luminate și cele umbrite. Dar artistul se dovedește a fi fost conștient și de luciul care indică textura, îndeosebi pe curbura tamburinei și pe veșmîntul roz al muzicantului. Fața concavă a castanietei din mîna stîngă a muzicantului este indicată limpede de lumina din partea stîngă, iar luciul materialului din care este făcut veșmîntul personajului pitic din stînga încheie seria acestor subtile observații.

Este un fapt bine cunoscut din istoria artei că asemenea observații făceau parte din rutină

și chiar din formulele de redare a lumii vizibile, transmise din antichitate atît tradiției bizantine cît și celei apusene din Evul Mediu. Mult timp după ce pictorii încetaseră de a mai lucra după motiv, și cu atît mai puțin după figură, ei au folosit aceste indicații privind modelarea și luciul. Micul efect de lumină de pe unul din pometii lui Tezeu (fig. 6) dintr-o pictură murală de la Herculaneum a supraviețuit unei evoluții de peste un mileniu și este regăsit pe capetele stilizate și solemne din frescele pictate în secolul al XII-lea în Europa de est (fig. 7). Dar mai este el aici un efect de lumină, conceput ca o imagine reflectată, sau are un scop modelator? Probabil că autorul picturii murale, care nu se mai călăuzea după natură, n-ar fi înțeles întrebarea. Mai puțin scuze au, poate, istoricii de artă din epoca modernă pentru a fi trecut cu vederea această mică diferență. Singura carte despre tratarea luminii pe care o avem în domeniul nostru, *Über das Licht in der Malerei* de Wolfgang Schoene [2], nu face această deosebire. S-ar putea ca această bizară omisiune să se datoreze efectului a două tendințe contradictorii din arta secolelor al XIX-lea și al XX-lea, care au înrîurit, și în acest caz, poziția de pe care își făceau observațiile istoricii de artă. Mă gîndesc la impresionism și expresionism. Prima din aceste mișcări liberatoare este cea care l-a influențat în mod vădit pe Franz Wickhoff în studiul său introductiv la *Geneza de la Viena*, publicat abia în 1895 [9]. Wickhoff este cel care a introdus termenul de „iluzionism“ pentru tușa degajată și rafinata sclipire din pictura decorativă romană, tehnică ce a supraviețuit într-o perioadă socotită mai înainte decadentă, după cum demonstrează el. Wickhoff s-a preocupat mai puțin de un aspect pe care l-ar fi considerat, pe bună dreptate, ca făcînd parte din tradiția academică, iar istoricii de artă au moștenit de la el această desconsiderare. Expresionismul avea, evident, și mai puține motive să reia

asemenea preocupări academice. Îndepărtarea de la reproducerea „fotografică“ a realității devenise o valoare pozitivă și compararea marilor creații ale artei medievale cu efecte observate în natură apărea ca un act filistin. Ceea ce conta și contează încă pentru cei mai mari specialiști din acest domeniu este valoarea expresivă a culorii și liniei în aceste creații. Chiar atunci cînd se cercetează continuitatea tradițiilor se atrage atenția tot asupra acestor calități.

Un important articol al profesorului Ernst Kitzinger despre moștenirea elenistică în pictură constituie un bun exemplu :

> În pictura bizantină iluzionismul era cu siguranță mult mai mult decît un limbaj potrivit — și nicidecum doar o tehnică repetată mecanic. El era un element artistic pozitiv, profund legat de valori spirituale noi ; ...Rețeaua de reflexe care se naște în cele din urmă formează un model subtil pe suprafața picturilor și mozaicurilor, foarte îndepărtat de tot ceea ce cunoscuse epoca clasică [10].

Nu încape îndoială că pictura bizantină, și pictura medievală în general, aprecia această caracteristică a luminozității, asupra căreia atrage atenția și Wolfgang Schoene. Frumusețea era aproape identificată cu splendoarea, cu scînteierea pietrelor prețioase și cu luciul aurului, și cine poate stabili în ce măsură se datora această preferință unui gust primitiv și în ce măsură acelei identificări a splendorii cu valorile spirituale ale luminii divine pe care a citat-o abatele Suger pentru a-și justifica cheltuielile pe obiecte scumpe [11]? Nu cred însă că trebuie să ne întrebăm ce era voit și ce era involuntar în această tendință. În evoluția artistică, ca și în cea biologică, există o presiune evolutivă ; supraviețuiesc cei mai apți. Anumite practici și formule supraviețuiesc în

artă deoarece creează efectul dorit, altele nu se mai învață pentru că au devenit nesemnificative. Din acest punct de vedere este poate mai greu de stabilit diferența pe care o face profesorul Kitzinger între tehnicile repetate mecanic și elementele artistice pozitive. Fiecare pictură conține elemente convenționale pe care artistul le-a învățat de la maestrul său, fapt care aproape nu trebuie demonstrat în arta medievală. În arta bizantină există situații în care vechea metodă de redare a luciului era potrivită și în care a supraviețuit integral — a se vedea, de exemplu, modelarea amforelor din splendidul mozaic cu Nunta din Cana de la geamia Kariye (fig. 8). În alte cazuri, efectele de lumină par să fie intensificate și înmulțite în modul descris de profesorul Kitzinger (fig. 9), cu toate că întrebarea dacă aceasta se datorește invariabil strădaniei de a reda o mai mare spiritualitate rămîne încă deschisă. Găsim ceva din exagerarea și îngroșarea efectelor de lumină și luciul tocmai în acele picturi și mozaicuri antice mai puțin rafinate care au folosit metodele simpliste ce au dus la regula lui Philoponos (fig. 10). Unele dintre aceste picturi dau impresia de „încingere", de „suprastrălucire" care, desigur, pe vremea aceea nu era încă asociată cu valori spirituale. Totuși, se poate admite că mijloacele folosite pentru a crea impresia de *splendor* au căpătat un sens nou în Evul Mediu, cînd formula a fost transpusă din alb în auriu, pierzînd astfel ceva din diferențiere în favoarea unui efect general de strălucire. *Fecioara cu pruncul* șezînd pe tron, pictată probabil la Constantinopol în jurul anului 1200 e.n., ilustrează această transformare, ca și deosebirile care mai persistau între iluminare și luciu. Modul în care este tratată draperia arată că artistul era încă parțial conștient de incidența luminii și de deplasarea efectelor de lumină în sus, ca, de pildă, pe genunchii și mînecile Fecioarei. Nu numai auriul reprezintă luciu și

strălucire, care există și pe părul și nasul pruncului. Pe tron putem însă studia cel mai bine formulele folosite. Căderea luminii pe registrul superior pare destul de clară, căci luminează partea din stînga a nișelor ferestre. Este tot atît de limpede însă că artistul nu mai știa sau nu mai urmărea să unifice căderea luminii, deoarece în registrul inferior a dat prioritate simetriei asupra consecvenței. Lumina care cade din stînga pe partea stîngă corespunde cu modelarea figurii Fecioarei, dar cea care cade din dreapta pe partea opusă se potrivește cu registrul superior.

Cred că ne trebuie o analiză mult mai amănunțită și sistematică a acestor convenții și reguli, un fel de dicționar etimologic al formulelor sau schemelor vizuale, înainte de a putea trece la interpretarea semnificației lor afective. Capitolul de față nu își poate propune să ofere un asemenea dicționar, dar cîteva exemple pot ilustra ceea ce am în vedere.

Motivul panoului introdus în tronul Fecioarei oferă o foarte bună ocazie pentru un asemenea exercițiu. El ilustrează folosirea luminii și umbrei pentru articularea elementelor de arhitectură, inspirată probabil, în ultimă instanță, de metodele pictorilor decoratori din antichitate, care realizau fundaluri arhitectonice iluzioniste prin *skiagraphia*, pictarea umbrelor [12].

Folosirea iluminării laterale, sau a „luminii razante", în acest scop, exemplificată de tronul Fecioarei, poate fi urmărită pînă la formulele decoratorilor de la Pompei. Unul din trucurile lor cele mai simple și mai eficace consta în crearea impresiei de panou adîncit sau în relief cu ajutorul a numai trei tonuri de culoare (fig. 11). Cînd două laturi ale dreptunghiului, cea din stînga și cea de sus, sînt redate cu un contur întunecat, iar cele două laturi opuse într-un ton mai deschis, elementul se retrage deoarece pare că lumina care vine din stînga sus îi umbrește marginea. Cu

acest efect simplu se puteau obține oricît de multe variațiuni, ca, de pildă, o ramă în relief în jurul unor panouri adîncite (fig. 12).

Artificii de acest fel își găseau evident o utilizare și dincolo de limitele unui decor iluzionist, căci puteau contribui la reprezentarea oricăror forme stereometrice pe clădiri sau mobilă. Astfel, metoda a fost folosită în secolul al V-lea pentru a reda ușile dulapului din mozaicul cu Sf. Laurențiu de pe mausoleul Gallei Placidia de la Ravenna (fig. 13) și, aproximativ trei secole mai tîrziu, la cele din Codex Amiatinus (fig. 14). Ea mai era încă utilizată și de Duccio (vezi fig. 64).

Metoda folosirii luminii razante pentru indicarea structurii a supraviețuit deseori în stiluri care abandonaseră sau uitaseră asemenea utilizări realiste ale modelării pentru redarea figurii umane. În Evanghelia lui Carol cel Mare de la sfîrșitul secolului al VIII-lea (fig. 15), figura este plată, în timp ce fundalul arhitectonic păstrează formula vechii scene romane, *scaenae frons* ; turnurile și pietrele sînt frumos modelate. E adevărat că panourile decorative sînt așezate destul de precar, dar și ele reflectă repertoriul tradiției iluzioniste. Compoziția arhitectonică din Evanghelia de la Sf. Médard (fig. 16), datînd din secolul al IX-lea, sugerează aceeași descendență din pictura decorativă. Aici găsim nișe și ferestre conturate de lumina care cade oblic de sus și lasă umbre adînci. Și aceasta este o formulă care fusese utilizată în arta narativă ; după cum se poate vedea din redarea unui oraș în *Geneza de la Viena* (secolul al VI-lea), unde umbra diagonală a turnului cade pe perete (fig. 17). Folosirea ei nu își află o justificare tot atît de rațională în clădirea din fundalul miniaturii Rugăciunea Anei din *Psaltirea de la Paris* (secolul al X-lea) (fig. 18).

Formula umbrei diagonale este combinată uneori cu cea a luminii razante. Drept urmare, pietrele din care sînt clădite casele par a fi

modelate (ceea ce poate să fi fost intenția originară), ca în mozaicul de la Santa Maria Maggiore, datînd din secolul al V-lea (fig. 19). Un ecou al acestei formule persistă, bunăoară, într-o miniatură ottoniană, aflată acum la Pommersfelden (fig. 20). Transpunerea acestor modele în peniță nu a dus la abandonarea schemei. Urmele ei sînt încă vizibile în desenele englezești din secolul al XI-lea, ca, de pildă, în celebrele tăblițe de Paști de la British Museum (fig. 21) și, dacă privirea ni s-a obișnuit cu această tradiție, observăm că linia diagonală care marchează fereastra în redarea unei biserici din aceeași epocă descinde tot din *skiagraphia* (fig. 22).

Este foarte puțin probabil ca meșterii medievali să fi fost conștienți de explicația rațională a acestor tradiții de atelier. În operele lor lumina cade adesea din diverse direcții (fig. 23). Ar fi totuși pripit să conchidem că semnificația formulei nu se afla totdeauna la îndemînă pentru a fi redescoperită. În miniatura ottoniană dintr-un Sacramentariu de la Minden (fig. 24), găsim indicii clare că lumina era concepută ca radiind dintr-un punct central și, în ciuda faptului că efectul nu este totdeauna în acord cu adevărata direcție a razelor, el dă totuși impresia unei lumini divine.

Miniatura constituie o excepție în mai multe privințe. Reprezentînd sursa de lumină, ea evită o problemă care altfel nu poate fi separată de modelarea cu ajutorul luminii razante, și anume ambiguitatea care duce la inversarea aparentă. Lumina nu poate revela forma decît dacă știm, sau putem presupune, de unde vine. Dacă modificăm această presupunere, ceea ce apărea scobit va fi plin și ceea ce apărea plin va fi scobit. Este vorba de un efect deseori ilustrat în tratatele de psihologie [13], dar caracterul lui irezistibil continuă să surprindă oricît de des l-am observa. Putem lua oricare din formele ilustrate (fig. 12-14, 64) și

întoarce cartea cu susul în jos : inversarea va fi inevitabilă.

Avem toate motivele să credem că „pictorii de umbre" din vechime cunoşteau această instabilitate, căci Platon o dă drept exemplu de imperfecţiune a simţurilor omului [14]. Decoratorii din antichitate au folosit-o în joacă pe pereţii şi pardoseala clădirilor, iar meşterii medievali au moştenit aceste jocuri vizuale (fig. 25). Dar în timp ce ambiguitatea poate fi amuzantă într-un context ornamental, ea trebuie să fi constituit o greşeală cu totul nedorită în scenele figurative. Inconsecvenţele iluminării duceau în mod inevitabil la posibilitatea ca ferestrele sau uşile unei clădiri să apară şi ca abside în relief (fig. 26). Poate că istoricii de artă nu au vrut să atragă atenţia asupra unor astfel de interpretări greşite a recuzitei medievale, dar este puţin probabil ca ambiguitatea să nu fi fost o problemă pentru artiştii înşişi. Cum putea fi ea oare evitată ?

Cred că aici a căpătat cu adevărat importanţă regula lui Philoponos. Ne amintim că luciul de pe muchie o face să înainteze şi să iasă în relief. Într-adevăr, am văzut că pînă şi acest efect depinde de reacţia noastră vizuală la aparenţe, dar ştim şi că este mult mai probabil ca reflexia sau luciul să ne ghideze interpretarea mai corect decît o face căderea luminii [15]. Vedem din nou cum pictorii antici şi urmaşii lor medievali explorează şi exploatează acest procedeu suplimentar în contexte decorative, cum este meandrul plastic. La *Villa dei Misteri*, de exemplu, meandrul de deasupra picturilor murale este evidenţiat pur şi simplu de lumina razantă, cu efectul consecutiv de inversare atunci cînd este privit din partea opusă (fig. 27). Pe o altă pictură murală de la Pompei, Ahile eliberînd pe Briseis (fig. 28), meandrul înconjurător este marcat cu o linie albă subţire care contracarează în mod eficace orice inversare, deşi iluminarea este departe de a fi consecventă.

Metoda ancorării unei forme în prim-plan cu ajutorul a ceea ce am putea numi linia albă a lui Philoponos a intrat şi ea în repertoriul decorativ al artei antice şi medievale. O găsim pe splendidele meandre care încadrează mozaicurile de la Ravenna (fig. 29) sau — aproape 500 de ani mai tîrziu — pe tapiseria cu Arhanghelul Mihail de la Halberstadt (fig. 30), ceea ce ilustrează încă o dată relativa independenţă a decoraţiei iluzioniste şi stilurilor narative. Este adevărat că exemplele medievale nu sînt întotdeauna la fel de consecvente. Complăcîndu-se în complexitate, ele par uneori că amestecă sugestiile, asemenea pictorilor cubişti (fig. 31), deşi este greu de spus în vreun anume caz dacă inconsecvenţele spaţiale sînt introduse în mod voit sau nu. Este limpede însă că linia albă rămîne în mod vizibil deasupra, chiar acolo unde iluminarea nu mai este consecventă.

Aici, ca şi mai înainte, aceste tradiţii decorative pot servi şi ca indicatori pentru mai buna înţelegere a metodelor de reprezentare pe care Evul Mediu le-a moştenit din antichitate. Căci o privire asupra elementelor de arhitectură discutate mai sus ne va convinge că vagi reflexe se adăugau uneori efectelor modelatoare ale luminii razante. Le găsim pe măciuliile şi alte ornamente strunjite de pe tronul Fecioarei şi, de asemenea, putem interpreta conturul auriu al benzii spiralate vegetale mai curînd drept luciu decît lumină. Poate că acelaşi aspect oarecum incert se află şi în spatele convenţiei atît de des folosite pentru a reda ţiglele acoperişurilor, fiecare fiind luminată aproape de muchia inferioară (fig. 19, 20, 26). Dacă soarele se află undeva în spatele casei, acest fenomen poate fi atribuit luminii razante, ţigla de deasupra aruncînd totdeauna o umbră pe cea de sub ea. Dar acesta este tocmai unul din cazurile în care formula nu deosebeşte între lumină şi luciu. Muchia luminată devine

luciu, de parcă acoperişul ar străluci sub cerul sudic.

Poate părea pedant să supui unui examen amănunţit o formulă „stenografică", însă o astfel de analiză ne ajută să explicăm una din cele mai tenace şi enigmatice convenţii din arta medievală — formaţiile de stînci suprapuse care reprezintă atît de des elemente de peisaj şi care îşi găsiseră o expresie tipică şi în mozaicurile de la Ravenna (fig. 32). În forma sa evoluată, această convenţie se îndepărtează de metoda modelării prin tonuri ; ea nu înfăţişează niciodată faţa superioară a treptelor într-o lumină uniformă. Întotdeauna luminozitatea merge crescînd pe măsură ce treapta se apropie de noi, pînă cînd muchia ei superioară pare că străluceşte cu un luciu oarecum nefiresc.

Avînd în vedere răspîndirea şi longevitatea acestui motiv, stîncile strălucitoare au atras surprinzător de puţină atenţie. Pe la începutul secolului, Wolfgang Kallab [16] a consacrat cîteva pagini originii acestor elemente de recuzită din arta antică, ocupîndu-se însă numai de forma, nu şi de luciul lor.

Se observă uşor că aceste trepte stîncoase sînt deseori folosite pentru a marca marginea din faţă a „scenei" pe care se află peisajul pictural, ca decorul din *Bunul păstor* în mausoleul Gallei Placidia de la Ravenna (fig. 34), în care linia albă marchează marginea terasei în zigzag. Este de asemenea limpede că această formă simplificată şi stilizată provine din redările mai realiste ale peisajelor stîncoase curente în tradiţia elenistică (fig. 33, 35), dar această remarcă nu face decît să deplaseze problema semnificaţiei vizuale a convenţiei fără a o rezolva.

Poate că un alt text din antichitate despre procedeele pictorilor ne poate fi de oarecare folos. Este extras din *Optica* lui Ptolemeu, păstrată doar parţial într-o versiune latină, din care nu există decît un singur manuscris.

. . . din două lucruri aflate în acelaşi loc, cel care are un luciu mai puternic pare să fie mai aproape — din acest motiv, pictorii murali învăluie în ceaţă culorile lucrurilor pe care vor să le facă să pară îndepărtate [17].

Cunoaştem prima parte a acestei doctrine, însuşirea luciului sau strălucirii de a înainta. Acum aflăm ceva despre contextul iniţial al regulii lui Philoponos. Luciul şi contrastele puternice fac în general parte din primul plan, fundalul trebuind să fie „învăluit în ceaţă" pentru a părea că se îndepărtează ; este prima schiţare a principiului pe care Leonardo da Vinci avea să-l definească drept „perspectiva dispariţiei" [18] şi pe care noi îl numim „perspectiva aeriană".

Întorcîndu-ne la exemplele examinate mai sus, descoperim că ele erau cel mai des elemente din primul plan. Contrastele create de lumina razantă îşi avea probabil originea în peretele scenei, *scaenae frons*, care era lipsit de adîncime şi distanţă. Strălucirea figurilor şi obiectelor era şi ea o trăsătură a elementelor apropiate de privitor. Pictorii antici erau cu siguranţă foarte atenţi la împărţirea în prim plan, plan intermediar şi fundal, care a rămas un procedeu curent în tradiţia apuseană şi, dacă ne concentrăm atenţia asupra acestei metode zonale, observăm de asemenea grija cu care contrastele dintre tonuri sînt gradate în fiecare din zonele succesive (fig. 36).

Ar trebui deci să nu fim surprinşi de faptul că pictorii antici rezervau cele mai puternice contraste dintre lumină şi umbră pentru zonele cele mai apropiate de privitor şi reduceau decalajul dintre aceste extreme odată cu creşterea distanţei. Mozaicul de la S. Apollinare in Classe ne arată exact cum era codificată şi respectată în arta creştină timpurie această regulă a atenuării progresive a efectelor de lumină (fig. 37). Deşi nu a fost

totdeauna înţeles pe deplin, acest principiu a continuat să-şi exercite efectul asupra miniaturiştilor bizantini mai rafinaţi (fig. 39).

Ceea ce a rămas era o formulă de redare a munţilor care pierdea tot mai mult contactul cu datele furnizate de observaţie. În mozaicurile bizantine (fig. 38), strălucirea pantelor sugerează uneori mai curînd zăpada decît lumina, iar benzile albe de pe stîncile din unele icoane (fig. 40) sînt de-a dreptul convenţionale. Se prea poate însă ca persistenţa convenţiei să nu se datoreze pur şi simplu unei copieri automate. Amintindu-ne regula lui Philoponos şi gradul în care efectul de lumină pe muchie neutralizează ambiguitatea inerentă redării iluminării laterale, putem aprecia avantajul „bordurii strălucitoare". De data aceasta, o ipoteză din domeniul istoriei artei poate fi supusă unei probe experimentale. Am rugat o pictoriţă să redea astfel de stînci cu şi fără strălucire şi, spre surpriza ei, previziunea mea s-a dovedit corectă. Stîncile pictate în tonuri degradate prezintă aceeaşi ambiguitate ca şi cuburile din figura 25, deşi constatarea efectului cere puţină răbdare şi un oarecare antrenament. Ca şi în cazul din figura 12, inversarea se realizează cel mai uşor întorcînd volumul cu susul în jos. Începeţi cu ceea ce devine treapta superioară şi încercaţi să vedeţi iarăşi fîşia luminată drept faţa pe care se calcă. Dacă reuşiţi, restul configuraţiei se va conforma acestei interpretări. În cealaltă alternativă, porţiunile umbrite apar ca trepte privite vertical de sus. Odată deveniţi conştienţi de aceste alternative, le putem vedea chiar şi în poziţia normală. În schimb, versiunea din dreapta, cu muchiile strălucitoare, va rezista acestor transformări din motivele discutate mai sus.

Este cu totul improbabil ca persistenţa pînă în acea epocă a acestor scheme de redare a luminii şi luciului, precum şi a altora similare, să se fi datorat numai inerţiei sau să fi fost pur accidentală. Schemele au supravieţuit pen-

tru că erau uşor de învăţat şi s-au dovedit termeni folositori în limbajul picturii. Unele din ele s-au răspîndit dincolo de graniţele artei europene creştine, ajungînd cel puţin pînă în India, unde apar în picturile murale budiste de la Ajanta. Găsim acolo bordura unghiulară crestată de la marginea spaţiului pictural (fig. 41), care pare o variantă a formelor întîlnite în mozaicul din mausoleul Gallei Placidia (fig. 34)[19]. La început am putea ezita să admitem o legătură între lucrări atît de îndepărtate, însă meandrul spaţial cu creasta albă de pe unul din plafoanele de la Ajanta (fig. 42) ne dă aproape certitudinea unei legături cu tradiţia elenistică. Dacă acceptăm această posibilitate, mi se pare cu atît mai probabil ca metodele de modelare întîlnite în stilul figurilor din aceste frumoase picturi murale (fig. 43) să provină din aceeaşi tradiţie grecească.

Profesorul Otto Kurz mi-a atras atenţia asupra unei categorii de dovezi care face această răspîndire a schemelor occidentale spre răsărit nu numai probabilă, dar practic sigură. El a adunat din picturile murale din Asia Centrală şi Mongolia motive (fig. 44) care mărturisesc limpede originea lor apuseană atît prin formă cît şi prin modul de iluminare[20]. Aceste observaţii amănunţite ridică o problemă mult mai vastă pe care o voi atinge doar, anume complicata problemă a influenţelor elenistice asupra picturii chinezeşti şi a căilor pe care aceste influenţe au putut ajunge în Orientul Îndepărtat. Evident, pictura budistă din China şi Japonia şi-a luat iconografia din India, însă amplitudinea derivaţiilor stilistice este mai greu de măsurat. Atît practica modelării cu ajutorul umbrei şi luminii — cînd apare în China — cît şi convenţiile specifice de reprezentare a stîncilor se regăsesc în pictura indiană[21], dar asemenea observaţii nu ne pregătesc pentru înrudirea dintre peisaje stîncoase elenistice ca cel din figura 35 şi decorul unei picturi japoneze din secolul al XI-lea sau al XII-lea (fig.

45). Nu m-aş fi aventurat să atac această problemă dacă n-aş fi avut o dovadă documentară pertinentă pentru subiectul meu. Ea se află într-un pasaj din scrierile unui pictor din secolul al XI-lea, Sung Ti, pe care l-am citat în *Artă şi Iluzie* pentru că seamănă cu sfatul lui Leonardo da Vinci, după care pictorul trebuie să se inspire din zidurile ruinate. Motivul pentru care revin la el este însă, fireşte, altul.

> Alege ruinele unui zid şi aruncă peste ele o bucată de mătase albă. Priveşte la el dimineaţa şi seara pînă cînd ajungi să vezi peretele prin mătase, proeminenţele, nivelurile, zigzagurile şi despicăturile lui... Fă din proeminenţe munţi, din partea de jos apă, din adîncituri prăpăstii, din crăpături rîuri, din părţile mai luminoase punctele cele mai apropiate şi din părţile întunecate punctele cele mai îndepărtate [22].

În primul moment am fost nedumerit citind că porţiunile mai deschise urmează să reprezinte punctele mai apropiate, iar cele mai întunecate punctele îndepărtate. N-ar trebui să fie mai curînd invers într-un peisaj? Evident însă, sfatul are sens dacă ne amintim regula lui Philoponos şi importanţa muchiei strălucitoare. Munţii au rareori asemenea muchii strălucitoare, dar în convenţiile chinezeşti ei sînt deseori marcaţi cu o porţiune albă, care indică prelungirea lor spre înainte.

Ca întotdeauna, şi în acest caz ceea ce trebuie să trezească interesul istoricului este abaterea de la realitatea vizuală, simplificarea ce însoţeşte distilarea nenumăratelor observaţii într-o schemă uşor de folosit. Este vorba de un limbaj vizual care s-a răspîndit sub formă de dialecte pe jumătate din glob şi a dăinuit mai bine de două mii de ani. Este tentant să te întrebi cine a creat şi încetăţenit acest idiom vizual expresiv şi trainic, limbajul luminii şi luciului. Candidatul meu la acest rol nu este

altul decît cel mai celebru dintre toţi pictorii, Apelles, care a trăit pe vremea lui Alexandru cel Mare, la sfîrşitul secolului al IV-lea î.e.n.

Această presupunere poate părea fără rost, fiindcă nu s-a păstrat nici o pictură de Apelles. Cred însă că există dovezi literare care atestă cel puţin faptul că în antichitate i se atribuia lui Apelles echivalentul perfecţiunii în redarea luciului, capacitatea de a sugera strălucirea care scoate forma în relief. Procedeul apare în motivele decorative de pe vasele greceşti datînd aproximativ din timpul lui Apelles, a doua jumătate a secolului al IV-lea (fig. 47), şi de atunci încoace poate fi exemplificat prin multe din cele mai bune picturi descinse din tradiţia elenistică.

După cum era de aşteptat, dovezile mele se găsesc la Pliniu, în capitolul din *Istoria naturală* care cuprinde o compilaţie de însemnări şi povestiri despre celebrul maestru grec. Una din aceste povestiri a fost citată şi comentată de-a lungul secolelor. În mare, ea spune următoarele:

Celebrul pictor Protogenes trăia în insula Rodos. Sosind acolo într-una din călătoriile sale, Apelles era nerăbdător să vadă lucrările maestrului despre care auzise atît de multe, astfel că s-a dus imediat la atelierul său. Nu l-a găsit pe Protogenes acasă, dar pe un şevalet a văzut un panou mare, pregătit pentru a fi pictat. O femeie bătrînă, care-i ţinea gospodăria lui Protogenes, l-a întrebat pe vizitator cine este. „Arată-i stăpînului tău asta", a zis Apelles şi, luînd o pensulă, a tras o linie extrem de subţire de-a curmezişul panoului.

Întorcîndu-se acasă, Protogenes a văzut panoul şi a înţeles imediat mesajul. Vizitatorul nu putea fi decît Apelles, căci nimeni altul nu era capabil de atîta perfecţiune. Protogenes a luat atunci altă culoare şi a trasat o linie şi mai subţire peste cea făcută de Apelles, spunîndu-i femeii: „Dacă vizitatorul se întoarce, arată-i asta". Cînd a revenit, Apelles

s-a înroşit la gîndul că a fost întrecut şi a tăiat linia cu o a treia culoare, nemailăsînd loc pentru una şi mai fină. Protogenes s-a recunoscut învins şi a alergat în port să-l îmbrăţişeze pe vizitator, iar panoul s-a păstrat. Ulterior a fost expus la Roma, în palatul cezarilor, pînă cînd a fost distrus într-un incendiu. Era foarte apreciat, deşi nu reprezenta altceva decît linii *visum effugientes*, adică, în traducere literală, „care scapă privirii". [23]

Acum cîţiva ani Hans van de Waal, a cărui moarte timpurie a fost o mare pierdere pentru cultură, a făcut din această povestire enigmatică tema unui articol savant în care enumeră nu mai puţin de treizeci de interpretări diferite [24]. În secolul al XV-lea, Lorenzo Ghiberti a declarat că era destul de stupid pentru nişte artişti să se întreacă în a trasa linii tot mai subţiri, aşa că a propus să modifice povestirea în conformitate cu propria lui preocupare. El socotea că cei doi maeştri se întreceau într-o problemă de perspectivă.

Printre cele treizeci de întrepretări nu am găsit nici una care să mi se pară destul de convingătoare, astfel că îndrăznesc să avansez o a treizeci şi una, care ne-ar putea permite să reconstituim înfăţişarea panoului expus la Roma. Se înţelege de la sine că ipoteza mea se bazează pe formulele elaborate în arta antică pentru lumină şi luciu. Într-adevăr, se prea poate ca povestirea să fie în fond o parabolă despre această invenţie.

Dacă Apelles a găsit panoul pregătit şi a trasat o linie subţire pe el drept dovadă a îndemînării lui neîntrecute, întorcîndu-se acasă, Protogenes ar fi putut să-l întreacă adăugînd o linie mai luminoasă pentru a da impresia de modelare cu ajutorul luminii razante şi a face astfel ca linia să iasă puţin în relief. Revenind însă, Apelles ar fi tăiat-o din nou cu o linie şi mai subţire care sugera luciul sau strălucirea, şi la aceasta nu se mai putea adăuga nimic fără a strica aspectul liniei, care

începuse să iasă din panou ca prin minune. Am menţionat relatarea lui Pliniu despre panoul de la Roma pe care se vedeau linii *visum effugientes*. În general aceasta se traduce prin „linii aproape invizibile", dar poate că interpretarea mea începe să dea roade, căci nu ar putea fi vorba de linii care par că se sustrag privirii?

Există şi alte mărturii literare care spun că acesta era socotit un efect izbitor în picturile lui Apelles. Se spune că el l-ar fi pictat pe Alexandru cel Mare ţinînd un fulger în mînă în aşa fel încît „degetele păreau că se reliefează, iar fulgerul se afla parcă în afara tabloului — şi [adaugă Pliniu] să nu uite cititorul că toate acestea erau realizate cu numai patru culori" [25].

Părerea că în vremurile de demult pictorii aveau nevoie doar de patru culori pentru a obţine minunatele lor efecte, pe cînd mai tîrziu artiştii au fost viciaţi de prea multe invenţii tehnice este de asemenea cunoscută din alte surse. Ea nu contrazice interpretarea propusă de mine pentru povestirea lui Pliniu. Am rugat pe aceeaşi artistă să picteze o altă schemă demonstrativă, reprezentînd etapele succesive printr-o serie de linii destul de late spre a putea fi reproduse. Dacă panoul pregătit în atelierul lui Protogenes era grunduit cu prima culoare, albastru să zicem, Apelles a putut desena linia fină cu o a doua culoare, brun, de exemplu. Suprapunîndu-i o linie mai subţire de altă culoare *(alio colore tenuiorem liniam in ipsa illa duxisse)*, Protogenes a putut folosi o a treia culoare, de pildă ocru, pentru a produce efectul de lumină; a treia linie colorată, cu care Apelles „a secţionat liniile, nemailăsînd loc pentru şi mai multă subtilitate" *(tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius suptilitati locum)*, ar fi putut fi trasată cu cel de-al patrulea pigment, imbatabila linie de un alb strălucitor.

Nu posedăm nici o capodoperă originală din pictura elenistică. Privind însă lucrări de artă valoroase rămase din secolul al IV-lea sau presupuse a fi copii ale unor opere din acea perioadă, nu mi se pare că această reconstituire este prea fantezistă. Efectele plastice folosite pentru meandre și lujere pe unele vase se potrivesc cum nu se poate mai bine cu interpretarea dată de mine povestirii (fig. 47). Ele exemplifică tocmai metoda celor patru culori ce completează modelarea prin umbră și lumină cu linia lui Philoponos, care, susțin eu, este linia lui Apelles. În acest context merită să analizăm și modul în care pictorii antici realizau imaginea unor obiecte ca fluierele, bețele sau sulițele, menite să „iasă în afară" și să pară rotunde (fig. 28, 48). În majoritatea cazurilor găsim asocierea modelării cu reflexia, pe care o postulez eu, deși, evident, metoda este mai puțin perfectă decît rezultă din povestirea noastră.

Nu vom ști niciodată dacă Apelles a fost literalmente „inventatorul" efectului de lumină. Este puțin probabil ca el sau oricare altul să merite această denumire [26]. Dar n-ar putea fi oare maestrul recunoscut al acestui efect? În relatarea destul de schematică a lui Pliniu despre realizările succesive ale pictorilor greci nu găsesc nimic care să contrazică această ipoteză. Avem însă alte indicii că acesta era realmente modul în care era privită epopeea acestei cuceriri în izvoarele lui Pliniu. Putem presupune că *skiagraphia*, modelarea prin intermediul iluminării, s-a perfecționat pe vremea lui Platon, adică în prima jumătate a secolului al IV-lea î.e.n. Marele pictor Nicias din Atena, care a trăit probabil pe atunci, este lăudat de Pliniu pentru „grija pe care o acorda luminii și umbrei cu scopul de a sugera relieful" [27]. Mai interesantă și mult mai sugestivă este o altă relatare, oarecum deformată, a lui Pliniu despre pictorul Pausias, în care

acesta este prezentat drept tovarășul de ucenicie al lui Apelles la Pamphilus. Aflăm [28] că și Pausias se preocupa de *eminentia*, proiectarea figurilor în afara panoului, și că a introdus o inovație pentru a realiza mai bine acest efect. Avînd de pictat sacrificarea unor boi și dorind să indice lungimea animalului, el l-a pictat mai curînd în racursi decît în profil, făcîndu-l astfel pe privitor să perceapă pe deplin masivitatea lui. Toți ceilalți artiști care voiau să obțină efectul de relief *(eminentia)* începeau cu tonuri luminoase pe care le modificau cu negru, pe cînd Pausias a pictat boul în tonuri întunecate cu care a obținut corpul umbrei — pictînd probabil lumina pe deasupra, ceea ce i-a adus laudele lui Pliniu pentru măiestria cu care realizase impresia de volum.

Dacă există o umbră de adevăr în această istorisire oarecum confuză, tovarășul de ucenicie al lui Apelles s-a apropiat de efectul de lumină prin aceea că el mergea mai curînd de la întunecat spre luminos decît invers. Nu găsim însă nimic care să sugereze că el stăpînea efectele înșelătoare ale luciului, scînteierii și strălucirii. Or, tocmai pentru aceasta îl laudă Pliniu pe Apelles într-un pasaj al cărui ecou s-a auzit peste secole: „El picta ceea ce nu poate fi pictat, tunetul, scînteierea, fulgerul" [29].

Există în Pliniu o altă relatare care confirmă că noua măiestrie a lui Apelles în redarea luciului era socotită aproape prea orbitoare pentru un ochi obișnuit. Se întîmplă că am avut deseori ocazia de a cita această mărturie pentru importanța ei în controversa cu privire la îndepărtarea verniului de pe picturile vechi [30]. Este pasajul în care Pliniu pretinde că una din invențiile lui Apelles s-a dovedit imposibil de imitat:

> El obișnuia să aplice pe picturile terminate un strat întunecat — *atramentum* — atît de subțire, încît prin reflexie acesta accen-

tua strălucirea culorii şi, în acelaşi timp, apăra lucrarea de praf... unul din principalele scopuri era de a face ca strălucirea culorilor să nu supere ochii, fiindcă dădea privitorului impresia că le vede printr-un geam de talc, conferind, de la distanţă, o imperceptibilă nuanţă de sobrietate unor culori excesiv de vii [31].

N-am pretins niciodată că ştiu ce ascunde această bizară relatare — deşi sînt convins că, oricît ar fi de confuză, ea a influenţat experimentarea ulterioară cu verniuri de culoare închisă [32]. Ceea ce contează însă aici este mai curînd importanţa relatării pentru ipoteza cu privire la poziţia istorică a lui Apelles. Nu cumva are vreo legătură tocmai cu acea *splendor* realizată de Apelles, despre care se spunea, într-un limbaj hiperbolic, că este atît de orbitoare încît picturile lui nu puteau fi privite decît, ca să spunem aşa, prin ochelari întunecaţi ? Sau nu a fost cumva inventată pentru a explica deosebirea dintre declaraţiile criticilor despre strălucirea orbitoare pe care o putea realiza maestrul şi impresia mai atenuată pe care o făceau picturile în realitate ? Există, poate, în relatare asemenea elemente de raţionalizare, însă nu putem exclude faptul că ea conţine un sîmbure de adevăr. Dacă Apelles folosea cu adevărat un sistem de patru culori, el s-a văzut nevoit să atenueze contrastele excesive, îndeosebi în cazul obiectelor pe care nu voia să le facă să se reliefeze din panou în mod spectaculos. La urma urmelor, strălucirea sau ceea ce am numit „suprastrălucire“ se întîlneşte cel mai frecvent în picturile şi mozaicurile mai grosolane, pe cînd cele mai rafinate dovedesc o mare economie de efecte luminoase, pentru a evita nu atît senzaţia de orbire, cît dezechilibrarea compoziţiei.

Există o relatare despre Apelles care nu a fost niciodată uitată. El a pictat celebrul tablou reprezentînd-o pe Afrodita Anadiomene, Venus ieşind din mare. Puţine dintre numeroasele elogii poetice aduse acestei capodopere pierdute omit să menţioneze că zeiţa era înfăţişată storcîndu-şi părul de apă [33]. Este greu de imaginat cum se putea picta aceasta fără a recurge la *splendor*, sau pete de lumină scînteietoare pe picăturile ce se scurgeau din păr

Poate că sugestia de mai jos ne permite să punem la locul ei încă o piesă din acest „joc de cuburi“. Este vorba de o altă povestire despre Apelles şi Protogenes. Se spune că, observînd cît de multă muncă şi grijă îl costă pe acesta din urmă picturile lui, Apelles ar fi declarat că se simte superior rivalului său numai prin faptul că el ştie cînd să se oprească [34]. Este o observaţie care poate fi pe drept cuvînt atribuită unui maestru ale cărui lumini scînteietoare sugerează o notă de vioiciune

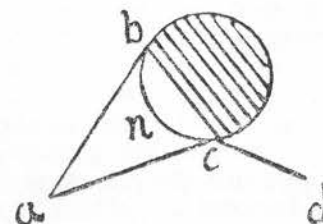
Reclamînd subtilitate şi virtuozitate, aceste efecte s-au sustras desigur codificării, astfel că s-au pierdut în practica medievală. Sper totuşi să arăt că noile explorări vizuale ale fenomenelor luminii şi luciului în arta secolului al XV-lea îşi au originea într-o tradiţie ce a fost, poate, iniţiată de marele Apelles.

LUMINA, FORMA ŞI TEXTURA ÎN PICTURA SECOLULUI AL XV-LEA LA NORD ŞI LA SUD DE ALPI

Fenomenele optice fundamentale ce au constituit punctul de plecare al capitolului precedent erau desigur cunoscute acelui mare explorator al realităţii vizuale care a fost Leonardo da Vinci. Însemnările lui pe această temă, grupate de Richter sub titlul *Şase cărţi despre lumină şi umbră* [1], ne arată cum şi-a însuşit Leonardo moştenirea opticii antice şi medievale şi cum a aplicat-o în nenumărate observaţii. Cu o răbdare supraomenească, contrastînd în mod inexplicabil cu tendinţa lui de a se ocupa cînd de un domeniu, cînd de altul, Leonardo desena gradaţia luminii pe o sferă aşezată lîngă o fereastră sau studia conturul umbrei aruncate şi ceea ce el numea umbra „derivată". El a înţeles teoria reflectării şi gama fenomenelor legate de ea. Îi era astfel uşor să deosebească natura „efectului luminos", ca o mică imagine în oglindă, de efectul iluminării directe.

> Despre luminile cele mai puternice care se deplasează şi se modifică în raport cu ochiul privitorului : presupune că obiectul în chestiune este figura rotundă desenată aici şi că lumina se află în punctul a. În acest caz, partea luminată a obiectului va fi cuprinsă între b şi c... Eu afirm că luciul se află peste tot şi că este (potenţial) prezent în orice parte. Astfel, dacă te afli în punctul d, luciul va apărea în c. Şi pe măsură ce ochiul se va mişca din d spre a, luciul se va deplasa din c spre n. [2]

Versiune considerabil revizuită a conferinţei în memoria lui Fred Cook, ţinută la Societatea Regală de Artă şi publicată în *Journal of the Royal Society of Arts*, octombrie 1964.



Leonardo ajunge astfel la importanta deosebire dintre *lume* (lumină) şi *lustro* (luciu sau strălucire) [3] şi consemnează : „corpurile opace, cu o suprafaţă dură şi neregulată, nu generează niciodată luciu în nici o parte iluminată" [4].

Aceste observaţii erau desigur binecunoscute pictorilor şi meşterilor italieni încă în timpul vieţii lui Leonardo. Totuşi, primii paşi în redarea texturii suprafeţei nu fuseseră făcuţi în Italia. Asociem cu toţii arta florentină cu dezvoltarea perspectivei centrale, deci cu metoda matematică de dezvăluire a formei în lumina ambiantă. Celălalt aspect al teoriei optice, reacţia luminii la diverse suprafeţe, a fost cercetat pentru prima oară în epoca modernă de pictori care trăiau la nord de Alpi. Acolo s-a realizat mai întîi stăpînirea luciului, scînteierii şi strălucirii, care permit artistului să redea calitatea specifică a materialelor. Într-adevăr, cîtva timp, în primele decenii ale secolului al XV-lea, cele două şcoli de pictură

păreau să-şi fi împărţit între ele domeniul aspectelor exterioare.

Să luăm două panouri de altar reprezentînd Fecioara şi pruncul cu sfinţi, pictate în acelaşi deceniu : primul la Bruges, al doilea la Florenţa. Nici o reproducere nu poate reda acea minune de rafinament care este *Madona cu canonicul van der Paele* a lui Jan van Eyck, datînd din 1436 şi aflată la muzeul din Bruges (fig. 51), dar pînă şi o imagine necorespunzătoare ne dă o idee despre amploarea şi complexitatea texturii la van Eyck. Scînteierea nestematelor de pe mantia Fecioarei, brocartul rigid al veşmintelor Sfîntului Donaţian, lustrul armurii Sfîntului Gheorghe, covorul moale cu textura lui pufoasă, impresia de geamuri cu rame de plumb şi de coloane de marmură lucioasă — şi am putea continua să enumerăm asemenea fascinante evocări ale oricărui fel de material sau suprafaţă cu ajutorul miraculoasei şi misterioasei lui tehnici. Într-un sens putem spune că totul este realizat prin oglindiri, deoarece Jan van Eyck era perfect conştient de faptul că scînteierea se compune din imagini reflectate. În original putem efectiv vedea reflectarea mantiei roşii a Fecioarei în diverse puncte de pe armura Sfîntului Gheorghe. În comparaţie cu această nemaipomenită fidelitate în redarea reflexelor fugare, redarea formelor în spaţiu este mai puţin sigură la van Eyck. El nu posedă arta construcţiei în perspectivă şi de aceea podeaua pare uşor înclinată, iar raporturile spaţiale dintre figuri şi clădire nu sînt întru totul convingătoare.

Ne dăm seama de aceasta privind o pictură făcută la Florenţa aproximativ zece ani mai tîrziu, *Madona şi pruncul cu sfinţi* de Domenico Veneziano, aflată acum la Galeria Uffizi (fig. 52). În această capodoperă, figurile stau clar şi ferm pe podeaua mozaicată, care este construită în conformitate cu regulile geometriei proiective. Simţim acea soliditate a for-

mei pe care Berenson a descris-o drept „valori tactile". Impresia de soliditate şi claritate spaţială este dată de construcţia liniară a tabloului, dar mai cu seamă de modul în care este folosită lumina. Nu numai că fiecare formă este consecvent modelată cu ajutorul luminii şi umbrei, dar vedem lumina soarelui inundînd curtea deschisă şi conferind întregii scene acea seninătate strălucitoare atît de caracteristică marelui artist care a fost profesorul lui Piero della Francesca. Lumina reprezentată de Domenico Veneziano este un fapt obiectiv. Dacă ne-am închipui că ne deplasăm în alt punct, suprapunerea coloanelor s-ar modifica, lumina însă nu. Este vorba de iluminare, nu de luciu. Această diferenţă de accent devine deosebit de limpede în elementele cele mai asemănătoare, cum sînt mitrele episcopilor (fig. 49, 50). În limbajul fotografilor, a lui Domenico ar fi mată, iar a lui van Eyck lucioasă.

Tehnica are cu siguranţă un rol în acest contrast. Artiştii foloseau tehnici diferite, ceea ce explică aspectul diferit al suprafeţei tablourilor. Aşa cum ar fi spus Vasari, Domenico lucra în tempera, iar Jan van Eyck în ulei. Întîmplarea face ca acest contrast între substanţe să joace un rol în biografia romanţată a lui Domenico scrisă de Vasari, care susţine că maestrul poseda secretul picturii în ulei, fapt pentru care a fost ucis de invidiosul Castagno (căruia în realitate i-a supravieţuit).

Astăzi sîntem mai puţin siguri decît Vasari că secretul tehnicii lui van Eyck ţinea îndeosebi de folosirea uleiului, dar suprafaţa picturii lui van Eyck, cu straturile ei de verniuri transparente, sugerează cu siguranţă consistenţa uleiului.

Sper totuşi să fi demonstrat că aspectul diferit al acestor tablouri se explică mai curînd prin modul de abordare a fenomenelor vizibile decît prin contrastul dintre tehnici şi substanţe. Atenţia acordată aspectului corpurilor solide modelate prin umbră şi lumină este cea care

dă picturii florentine calitatea ei sculpturală. În comparație cu Jan van Eyck, care redă atît de convingător trupul catifelat al pruncului și părul lucios al Madonei, figurile lui Domenico seamănă aproape cu un grup statuar, făcut dintr-un material inert și dur.

Dată fiind importanța vitală a reflexelor, a efectelor de lumină, pentru impresia de textură, este surprinzător că nici un istoric al artei renascentiste nu a scris o monografie despre evoluția lor. Aici, ca și în alte domenii, problema spațiului pare să fi monopolizat atenția marilor pionieri ai analizei stilistice. Merită să vizităm oricare din galeriile importante în căutarea primului efect de lumină autentic — mai curînd o redare a scînteierii decît a iluminării — căci în cursul acestei investigații vom descoperi și de ce problema este atît de dificilă. Se pare că înainte de secolul al XV-lea, deosebirea nu era atît ignorată, cît evitată. Ori de cîte ori dăm de reprezentarea unui obiect care ar trebui să strălucească sau să scînteieze, o bijuterie ori o cupă de aur, avem toate șansele să ne aflăm în fața unei poleieli veritabile sau chiar a imitării bijuteriilor cu pastă colorată solidă.

Tocmai această manifestare a dragostei pentru aur și strălucire a fost criticată de Leon Battista Alberti pe vremea cînd au luat naștere tablourile citate ;

> Unii folosesc aurul fără măsură, deoarece cred că el conferă o anumită măreție reprezentării. Eu însumi nu-i laud defel pentru aceasta. Chiar dacă aș vrea să o pictez pe Didona lui Vergiliu, cu tolba ei de aur, cu părul încins cu aur, rochia prinsă cu o cataramă de aur, mînîndu-și carul cu frîu de aur și tot restul strălucind de aur, tot m-aș strădui să redau această bogăție de raze aurii care-l orbesc pe privitor din toate părțile mai curînd cu culoare decît cu aur. Deoarece în afară de faptul că folosirea culorilor de către artist merită mai multă admirație și laudă, se poate vedea și că atunci cînd se aplică aur pe un panou plat, multe suprafețe care ar fi trebuit să fie reprezentate ca luminoase și scînteietoare par întunecate, în timp ce altele care ar fi trebuit să fie mai umbrite pot părea mai luminoase [5].

Alberti avea desigur dreptate cînd atribuia folosirea exagerată a aurului în pictura medievală dorinței de a da „măreție" imaginilor. Impresia de înfiorare și splendoare era cea care conta în lucrări ca *Fecioara* bizantină din jurul anului 1200, discutată în capitolul precedent. Analizînd modul de redare a iluminării și reflectării, am observat și că deosebirea între cele două fenomene nu mai este respectată cu strictețe. Legătura cu aspectele naturale fusese ruptă.

Am văzut însă și că această ruptură nu a dus la abandonarea bruscă a metodelor și procedeelor elaborate în pictura elenistică pentru redarea luminii. Limbajul lui Apelles era poate stîlcit și oarecum viciat, dar, după cum limba greacă continua să fie vorbită în Bizanț, tot astfel vocabularul artei antice continua să fie folosit în ceea ce Vasari numea „maniera grecească". Să comparăm un portret funerar de la Fayum, în Egiptul elenizat, (fig. 53) cu un panou-icoană din Toscana secolului al XIII-lea (fig. 54). Modestul meșter care l-a pictat pe cel dintîi știa cum să redea efectele de lumină la ochi, ca și luciul perlelor și bijuteriilor. În cel de-al doilea ochii au căpătat o privire fixă și inexpresivă, deși bijuteriile mai poartă pete albe rotunde, care însă nu mai sugerează adevărate sclipiri.

Acest panou este o lucrare provincială de calitate inferioară, însă un examen mai atent al uneia din cele mai rafinate capodopere în „maniera grecească" din Toscana va confirma dispariția adevăratului efect de lumină. Privind

unul dintre panourile lucrării lui Duccio *Maestà*, aflată la Galeria Națională din Londra (fig. 55), putem admira măiestria pictorului în a sugera căderea luminii pe clădirile din fund, cu ferestrele și obloanele luminate lateral și gradația precisă a albului care clarifică forma și orientarea zidurilor. Figurile nu aruncă umbre, dar pînă și bățul orbului are o față iluminată și una umbrită, iar modelarea figurilor drapate vădește siguranță. Sînt însă mantiile de mătase ori de lînă ? Cu alte cuvinte, trebuie să ni le închipuim mate sau lucioase ? Cu cît ne punem mai insistent asemenea întrebări, cu atît ne dăm mai bine seama că Duccio n-ar fi vrut ca noi să interpretăm efectele lui coloristice în mod atît de exact. După cum n-ar fi vrut, de fapt, nici să ne întrebăm cît de departe și cît de înalte sînt clădirile din fundal sau dacă apostolii din spate sînt mai înalți sau stau pe un teren ridicat. În mod normal, la asemenea întrebări se răspunde că întreaga artă medievală operează cu simboluri conceptuale și convenționale care relatează povestea biblică fără nici o legătură directă cu realitatea vizuală. Dar, ca toate răspunsurile simple, contrastul dintre reprezentarea simbolică și cea realistă ridică o serie de probleme care rămîn necercetate. În *Artă și iluzie,* am încercat să susțin că, într-un fel, orice artă operează cu simboluri conceptuale și convenționale și cu scheme, deși caracterul și cantitatea informațiilor pe care le pot codifica și transmite diversele stiluri sînt adesea foarte diferite.

Mărturii literare aduc cea mai bună adeverire a faptului că tradiția medievală își pierduse dorința și capacitatea de a comunica deosebirea dintre iluminare și reflectare. Un text scris chiar la sfîrșitul acelei perioade și în preajma noii epoci ne privește în mod deosebit : este vorba de *Libro dell'arte* al lui Cennino Cennini [6], pe care-l despart doar cîțiva ani de tratatul lui Alberti și de cele două panouri

de altar. Studiind acest document, care a trezit admirația lui Renoir [7], nimeni nu va avea tendința să subestimeze rolul pe care l-a jucat în pictură o desăvîrșită cunoaștere a convențiilor.

În *Artă și iluzie* am condensat această observație în formula : crearea precedă potrivirea. Cennini se preocupă de crearea imaginilor și în mintea lui nu există o deosebire clară între rețetele de pisare și amestecare a pigmenților și cele de pictare a faldurilor.

În capitolul LXXI citim că, după ce a hotărît ce culoare va avea haina, albă, galbenă, verde, roșie sau oricare alta, pictorul trebuie să ia trei vase pentru cele trei nuanțe ale culorii. Dacă alege roșul, de exemplu, trebuie să pună în primul vas chinovar cu puțin alb, bine amestecate cu apă. În celălalt vas trebuie să amestece un roșu mai deschis, folosind mult mai mult alb. După ce a stabilit aceste extreme, va găsi tonul intermediar de care are nevoie amestecînd pe primele două în vasul din mijloc. Apoi începe prin a picta porțiunile cele mai întunecate cu tonul cel mai închis, avînd grijă să nu depășească mijlocul grosimii figurii. (După mine, aceasta înseamnă că în general figurile sînt considerate iluminate din față și retrăgîndu-se în umbră.) După aceea aplică tonul intermediar de la o porțiune închisă la următoarea, contopindu-le bine. Urmează al treilea și cel mai deschis ton, cu care colorează porțiunile în relief *(il rilievo),* aranjînd cutele printr-un desen bun și făcut cu îndemînare. După ce repetă toate acestea de cîteva ori pentru a contopi bine culorile, trebuie să ia un alt vas cu o culoare și mai deschisă decît cea mai deschisă din celelalte trei și să reliefeze și albească muchiile cutelor. Apoi ia alb curat și alege cu grijă toate punctele proeminente. În fine, ia chinovar pur și-l aplică pe porțiunile cele mai întunecate și pe unele contururi. „Văzînd însă cum se lucrează", adaugă Cennini, destul de dezarmant, „vei în-

ţelege mult mai bine decît din citite" *. Observaţi că el spune „văzînd cum se lucrează", nu „privind o draperie reală". Crearea precedă potrivirea.

Deşi rezultatele metodei sînt cu siguranţă convingătoare (fig. 56), în această tradiţie se păstrează prea puţin legătura cu aspectele reale. În treacăt fie spus, excelenta traducere a manualului lui Cennini de către Daniel Thompson nu este chiar corectă în această privinţă. Căci în versiunea lui Thompson, Cennini spune tot timpul „aplică lumini", pe cînd originalul vorbeşte doar de *biancheggiare*, albire. „Lumini" sună ca şi cum Cennini s-ar fi gîndit la reflexe, dar termenul *bianchetto* (albeaţă) folosit de el, care marchează un maximum de relief, este mult mai neutru. În toate indicaţiile lui Cennini privind desenele, fresca sau pictura în tempera, este limpede că în porţiunile iluminate reliefurile de pe orice suprafaţă trebuie să fie marcate cu alb.

Acesta este şi procedeul stabilit în ceea ce am numit regula lui Philoponos (p. 13) din antichitatea tîrzie, regulă după care lumina mărginită de întuneric înaintează. Termenul de efect de lumină la care recurgem implică nu numai lumina maximă, adică cea mai puternică, ci şi efectul de relief, *eminentia;* termenul francez *rehauts*, ca şi cel german *weiss gehöht* (reliefat cu alb), folosite pentru a descrie desenele în tonuri degradate (fig. 57), pledează în acelaşi sens.

Nu este necesar să repetăm cauzele optice ale impresiei de relief care poate fi obţinută marcînd, în cuvintele lui Cennini, *rilievuzzi* ** cu *bianchetti*. Am văzut că există motive, întemeiate pe aparenţă, să interpretăm o porţiune puternic iluminată drept o proeminenţă, dar am văzut de asemenea că există încă un decalaj destul de mare între convenţia simplificată admisă de Cennini şi multiplele posibilităţi din lumea vizibilă.

* Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, trad. N. Al. Toscani, Bucureşti, 1977.
** Proeminenţe *(it.) (n. tr.)*.

Cennini nu-şi dă seama că diversele materiale reclamă mai mult sau mai puţin alb pe cute în raport cu tendinţa lor de a reflecta sau absorbi lumina. Faptul că el nu vorbeşte despre textură în acest context este cu atît mai grăitor cu cît în alt loc dă sfaturi pictorilor care vor să imite textura catifelei, lînii sau mătăsii. El le recomandă să imite aceste texturi direct pe perete sau panou, după cum brocartul de aur era încă imitat pe vremea lui prin aplicarea aurului cu şablonul. Dacă pictorul doreşte să realizeze înfăţişarea exactă a stofei de lînă dintr-o căptuşeală sau haină, Cennini îl sfătuieşte să înăsprească suprafaţa peretelui cu o bucată de lemn pentru a-i da aspectul texturii lînoase (capitolul CXL). Ideea este aceeaşi ca în cazul imitării aurului : cauţi să copiezi sau să reproduci adevărata textură şi proprietatea concretă a materialului, nu reacţia lui caracteristică la lumină.

Cunoscînd uimitoarele succese dobîndite de Jan van Eyck cu cea de-a doua metodă, sfaturile lui Cennini ne izbesc prin naivitatea lor. Totuşi, preocuparea lui Cennini pentru textura adevărată este un semn că tradiţia medievală se dezintegra şi că el spunea cu bună credinţă într-un pasaj celebru că „poarta sărbătorească a desenului este natura", în care vedea cea mai desăvîrşită călăuză (capitolul XXVIII).

De fapt am simplificat excesiv lucrurile prezentîndu-l pe Cennini drept izvorul cunoştinţelor noastre despre convenţionalismul medieval. Este adevărat că sfaturile lui privind pictarea draperiilor şi observaţiile lui asupra repartiţiei tonurilor concordă în general cu procedeele care pot fi urmărite de-a lungul secolelor pînă în antichitatea clasică. Există însă pasaje în care termenul convenţional de *bianchetti*, albituri, este înlocuit prin *lumi*, lumini, iar într-un capitol surprinzător artis-

tul e sfătuit să dea atenție modului în care cade lumina și poziției ferestrelor cînd lucrează într-o biserică : „..urmărește-o cu băgare de seamă, și așterne-o cu grijă", spune el, „deoarece, lipsind lumina, lucrarea ta n-ar mai avea nici un relief, și ar ajunge un lucru oarecare, fără vreo însușire" (capitolul IX) *.

Cennini se mîndrea în mod special cu faptul că și metoda și cunoștințele practice predate de el urmau tradiția pe care o primise în linie directă de la nimeni altul decît Giotto, maestrul maestrului lui Agnolo Gaddi, maestrul lui Cennini. „Giotto schimbă arta picturii, aducînd-o de la forma greacă la cea latină, modernă" **. („Giotto rimutò l'arte del dipignere di grecho in latino, e ridusse al moderno") (capitolul LI). Ce mult am da să-l putem întreba pe Cennini ce voia să spună prin această frază. Din păcate, nu avem decît un singur pasaj în care Cennini revine la realizarea lui Giotto și la procedeele inițiate de acesta, pasaj care nu este, nici el, ușor de interpretat. Se pare însă că are o legătură directă cu subiectul nostru, deoarece în importantul capitol LXVII Cennini opune metodele lui Giotto de modelare a capului în frescă altor două tradiții, pe care le socotește inferioare. Cred că în esență este vorba de contrastul dintre metodele brute și rapide, pe de o parte, și grija și finisajul cerute de urmașii lui Giotto. Ceea ce au în comun toate metodele pe care le discută Cennini sînt operațiile preliminare pe tencuială, *sinopie*, despre care cunoaștem astăzi multe exemple scoase la lumină de restauratori (fig. 58)[8]. Cennini dă sfaturi cu privire la amestecurile de ocru ce trebuie folosite în această etapă, în care el îi recomandă pictorului să utilizeze o pensulă fină, ascuțită, „pentru a zugrăvi chipul pe care vrei să-l faci, amintindu-ți că chipul se împarte în trei părți :

* *Op. cit.*
** *Op. cit.*

fruntea, nasul și bărbia cu gura". Apoi îl sfătuiește să folosească o serie de culori verzui pentru a modela fața : „...începe și umbrește sub bărbie, și mai mult în partea unde chipul trebuie să fie mai întunecat, trecînd și întorcîndu-te sub buza de jos, și la colțurile gurii, sub nas, și sub sprîncene ... Pe urmă, ia o pensulă ascuțită, de păr de veveriță, și începe și întărește bine fiecare contur (nas, ochi, buze, urechi), cu acest *verdaccio*" *.

În acest stadiu, cînd schița preliminară este gata, Cennini oferă trei metode la alegere.

Sînt unii meșteri care încep — atunci cînd chipul a ajuns în acest stadiu — să întărească ieșiturile și reliefurile chipurilor, ... folosind puțin alb de var subțiat cu apă ; apoi, dau cu puțin roșu pe buze și pomeți, și pun peste tot un pic de acuarelă de culoarea carnației, acuarelă foarte lichidă și [totul este pictat în afară de marcarea ulterioară a reliefurilor cu puțin alb. Este un sistem bun. Unii încep prin a aplica pe față culoarea carnației ; apoi modelează trăsăturile cu puțin *verdaccio* și cu vopsea de culoarea carnației, punînd cîteva tușe de alb *(alchuno bianchetto)* și] totu-i gata. Felul acesta de a lucra este al celor care se pricep puțin în ale meșteșugului. Ține-te, însă, de sfatul pe care ți-l voi da eu, căci Giotto, marele meșter, așa colora. El l-a avut ca ucenic — timp de douăzeci și patru de ani — pe Taddeo Gaddi, florentinul, care era finul său ; la rîndul său Taddeo l-a avut ucenic pe Agnolo, pe fiu-său, iar Agnolo, m-a avut pe mine ucenic, timp de doisprezece ani, și-n felul acesta m-a pus să colorez, în felul în care el, Agnolo, a colorat mult mai frumos și mult mai strălucitor decît a făcut Taddeo, taică-său**.

Cennini propune ca, după ce s-a schițat fața cu verde, să se folosească puțin roșu pen-

* *Op. cit.*
** *Op. cit.*

tru a marca buzele și „merele“ din obraji. Maestrul lui aplica roșul pomeților mai aproape de ureche decît de nas, deoarece aceasta dădea relief feței. După atenuarea contururilor acestor „mere“, se făceau pregătirile pentru pictarea propriu-zisă. Ca și în cazul pictării draperiilor, el sfătuiește să se ia trei vase mici pentru trei nuanțe de culori de carnație.

Acum, ia vășulețul cu cea mai deschisă, și cu pensula de păr de porc, foarte moale, ia din culoarea aceasta de carnație... și începe să lucrezi toate reliefurile chipului ales. Apoi, ia ... culoarea de carnație mijlocie, și începe să lucrezi jumătățile de tonuri atît ale feței... Ia, pe urmă, vășulețul cu cea de-a treia culoare a carnației, și lucrează capetele umbrelor, stăruind acolo unde amestecul ar face ca pămîntul-verde să-și piardă valoarea sa ; și-n felul acesta revino de mai multe ori contopind un ton cu altul al carnației, pînă cînd totul e bine acoperit, și cît îți îngăduie natura subiectului... Cînd ai întins aceste tente de carnații, mai fă încă una, mult mai deschisă, aproape albă, și dă cu ea peste sprîncene, peste relieful nasului, peste vîrful bărbiei și peste partea din afară a urechilor. Ia, apoi, o pensulă ascuțită, din păr de veveriță, și cu alb curat, fă albul ochilor, vîrful nasului, și dă un pic pe marginea gurii ; fă aceste reliefări cu multă gingășie. După aceea, ia un pic de negru dintr-un alt vășuleț, și cu aceeași pensulă trage conturul ochilor, deasupra luminilor ochilor ; fă și nările, și găurile urechilor. Ia, apoi, într-un vășuleț, un pic de *sinopia* închisă, și conturează ochii dedesubt, nasul — de jur împrejur, sprîncenele, gura ; și umbrește puțin sub buza de sus, care trebuie să fie ceva mai închisă decît buza de jos *.

* *Op. cit.*

Cennini continuă apoi cu explicații tot atît de complete asupra pictării părului. Lăsînd de-o parte amănuntele, este limpede, cred eu, că procedeul pe care-l recomandă se axează pe modelare, și chiar pe modelarea cu ajutorul luminii și umbrei, căci aceasta este succesiunea în care se aplică cele trei nuanțe de culoarea carnației. Stabilirea unei legături între acest procedeu și impresia de plinătate pe care o asociem cu Giotto și cu tradiția lui nu are, desigur, nimic fantezist. Căci în această scrupuloasă metodă de nuanțare, cu aplicarea și îmbinarea meticuloasă a celor trei tonuri de culoare a carnației, funcția luminilor convenționale este depreciată. Metoda condamnată de Cennini se baza în mare măsură pe aplicarea tonurilor întunecate și deschise peste nuanța uniformă a carnației pentru a indica forma. În ceea ce descrie el drept modul de a lucra al lui Giotto, aceste accente sînt subordonate creării structurii de la bun început.

Socotesc că mărturiile oculare vin în sprijinul acestei interpretări. Ceea ce Vasari a numit maniera grecească — inclusiv pictura atribuită lui Cimabue sau Duccio — continua să se bazeze mult mai mult pe acele efecte de lumină nediferențiată care puteau fi interpretate fie ca reflexe, fie ca iluminare. Ele se disting clar pe capul unui înger de la Assisi, atribuit lui Cimabue (fig. 59), care contrastează atît de puternic cu capul Fecioarei pictate de Giotto în capela Arena din Padova (fig. 60). Orice vizitator al Galeriei Uffizi va fi izbit de incomparabila claritate și măreție a Madonnei Ognissanti de Giotto (fig 62) văzînd-o alături de monumentalele panouri de tradiție bizantină expuse în apropiere. Așa cum se întîmplă totdeauna, și această revoluție a provocat pierderi și a adus cîștiguri. Comparați capul Pruncului Iisus din *Madonna Rucellai* de Duccio (fig. 61) și încîntătorul său reflex de pe vîrful nasului cu modelarea plină practicată de
 Giotto (fig. 62) și cu tranziția lină spre umbre

atît de bine descrisă de Cennini. Din aceste detalii și din altele rezultă limpede cît de mult se îndepărtase Giotto de convenția bizantină de redare a luminii în mod nediferențiat, concentrîndu-se asupra funcției luminii de revelare a formei. Nu degeaba a realizat el primele grisaiuri monumentale, imitînd sculpturi, din capela Arena de la Padova. Poate că aceasta a vrut să spună Cennini cînd scria că Giotto a transpus arta picturii din greacă în latină și a făcut-o modernă.

Așadar, ceea ce sugerez eu este că inovația lui Giotto merge paralel cu cea atribuită de Pliniu lui Pausias, însă în sens opus. În pasajul din Pliniu discutat în capitolul precedent (p. 32), citim că înainte de Pausias pictorii începeau cu tonurile deschise, pe care le modificau apoi cu negru, pe cînd el proceda invers, deschizînd astfel calea — susțineam eu — descoperirilor lui Apelles. Dacă Giotto lucra îndeosebi de la luminos spre întunecat, folosind reflexele cu economie, aceasta ar explica înrudirea artei lui cu spiritul picturii grecești clasice, pre-elenistice, care e mai ușor de intuit decît de definit.

În sprijinul acestei interpretări putem cita modul în care tratează Giotto motivul pe care l-am urmărit din arta elenistică pînă în pictura bizantină tîrzie și în cea slavă, anume recuzita convențională de stînci cu treptele lor schematice (p. 24—28) și ceea ce numeam „muchiile strălucitoare". Forma și funcția stîncilor nu s-au modificat prea mult în decorurile peisagiste ale lui Giotto, exemplificate prin fundalul tabloului *Fuga în Egipt* din ciclul pictat în capela Arena (fig. 63). Nu încape îndoială că este o redare după natură. Într-adevăr, se mai poate stabili o relație între metoda tonurilor, folosită de Giotto pentru a sugera distanța și adîncimea, și regula lui Philoponos. Aceasta este menționată în Tratatul lui Cennini, în care citim: „Iar cînd ai de făcut munți care par mai în depărtare, fă culorile mai în-

chise; iar cînd vrei să pară în apropiere, fă culorile mai deschise" * (cap. LXXXV). Giotto se conformează acestei metode, dar el a renunțat la strălucirea nenaturală, întîlnită încă pe elementele de peisaj ale lui Duccio (fig. 64).

Această emancipare de formula grecească explică probabil un alt pasaj celebru din Cennini, pe care unii comentatori îl socotesc naiv, anume sfatul lui de a studia înfățișarea stîncilor și a munților în natură.

> Dacă vrei să faci munți de formă frumoasă și care să pară naturali, ia pietre mari, care să fie pline de spărturi și nelustruite, și copiază-le după natură, dîndu-le luminile și umbrele *(lumi e schuro)* așa cum este cazul **.

Ceea ce i-ar fi arătat rațiunea pictorului este tocmai faptul că o piatră care nu a fost curățată și șlefuită nu prezintă reflexe. Ea l-ar fi îndrumat spre aspectul masiv caracteristic stîncilor lui Giotto.

Verificarea și evaluarea acestei interpretări a metodei lui Giotto cu ajutorul unui studiu amănunțit al picturii florentine din Trecento ar depăși cu mult sfera prezentului capitol. În orice caz, excelentele reproduceri din ediția ilustrată a cataloagelor lui Berenson și din valorosul volum al Evei Borsook, *Mural Painters in Tuscany* (Pictori de fresce din Toscana)[10], nu par să o contrazică. Într-adevăr, faptul că tradiția sieneză a rămas aproape neinfluențată de reforma lui Giotto, cum o apreciez eu, continuînd în schimb să acorde toată atenția articulațiilor minore compatibile cu tușe separate de alb, se potrivește bine cu această interpretare.

Care din cele două metode trebuie socotită un pas mai mare spre realism? Nu există un răspuns simplu la această întrebare simplă.

---

* *Op. cit.*
** *Op. cit.,*

Orice tradiţie îşi elaborează un limbaj sau (pentru a folosi jargonul actual) un cod în care pot fi consemnate sau încifrate unele aspecte ale realităţii vizibile. Din momentul în care atenţia artistului şi a publicului se concentrează asupra unei anumite metode de sugerare a realităţii, pictorul va căuta probabil acele efecte pe care le poate exprima cel mai bine în sistemul său. Formula mnemonică după care „crearea precedă potrivirea" este menită să sugereze că metodele schematice de felul celei învăţate de Cennini din tradiţia lui Giotto nu se bazau pe observaţii directe, ci mai curînd îndemnau la noi observaţii. Cred, de exemplu, că atenţia crescîndă acordată căderii luminii aşa cum şi-o închipuia artistul şi efectului tonurilor gradate a fost rezultatul accentului pus pe modelarea în planuri stabile.

Într-o frescă de la Santa Croce, datînd de prin 1390, Agnolo Gaddi, în al cărui atelier a învăţat Cennini timp de 12 ani, a conceput figura Sfîntului Marcu într-o lumină unitară, indicată de planuri contrastante (fig. 65). Observarea şi studierea acestor efecte i-a permis unui geniu ca Masaccio să folosească contrastele pentru a sugera lumina soarelui (fig. 66 a). Deşi, într-o anumită măsură, aceasta implica sacrificarea metodei lui Giotto de tranziţie lină, este greu de întrevăzut cum ar fi putut descinde această inovaţie realistă direct din convenţia folosită în maniera grecească. Masaccio ştia că, pe suprafeţe mici, contrastele creează impresia de lumină puternică şi umbră. Aceeaşi descoperire i-a permis şi să includă printre scenele din Viaţa Sfîntului Petru minunea în care sfîntul a vindecat ologii cu umbra trupului său (fig. 66 b).

Nu este întîmplător faptul că metodele lui Masaccio de lămuire a poziţiei formelor în lumină uniformă coincide cu prima aplicare a perspectivei ştiinţifice — elucidarea raporturilor spaţiale prin mijloace geometrice. Evident,

Masaccio este cel care a completat efectul de volum şi stabilitate sculpturală pe care continuăm să-l asociem cu tradiţia artei toscane de la Giotto la Michelangelo. Meritul acesteia rămîne clarificarea structurii, nu a texturii, căci reflexele tremurînde care se deplasează odată cu poziţia noastră nu-şi au locul în această lume obiectivizată. Acest succes a reclamat un suprem act de concentrare în urma căruia regula lui Philoponos a căzut în desuetudine sau, cel puţin, şi-a pierdut importanţa.

Există un anumit domeniu care dovedeşte avantajele acestei renunţări. Mă gîndesc la arta marchetăriei, care realizează o uimitoare impresie de volum palpabil numai prin suprapunerea unor bucăţi de lemn de culori diferite într-o perspectivă adecvată (fig. 67). Cît de mult se făleau florentinii cu această proaspătă invenţie se vede din *Zibaldone* de Giovanni Rucellai, care o plasează înaintea picturii atunci cînd enumeră motivele de mîndrie ale oraşului şi epocii sale : „De pe vremea anticilor pînă astăzi nu s-au aflat asemenea maeştri ai tîmplăriei, intarsiilor şi marchetăriei, atît de iscusiţi în perspectivă, încît nu pot fi întrecuţi cu penelul" [10a].

Majoritatea exemplelor care au supravieţuit pînă astăzi se află în localităţi din afara Florenţei şi datează din a doua jumătate a secolului al XV-lea, dar ştim că prin 1440 s-au confecţionat cu această tehnică dulapuri pentru sacristia Catedralei din Florenţa. Întîmplarea face ca printre meşteşugarii care au lucrat acolo să fie menţionat fratele lui Masaccio, Scheggia [10b].

Cred că acesta este fondul pe care trebuie să proiectăm memorabilele pagini din *De pictura* în care Alberti vorbeşte despre tratarea luminii şi culorii. Ca şi Philoponos, el arată interes pentru efectul de relief, de aparentă ieşire a picturii în afara panoului. Pentru el

însă, aceasta înseamnă că într-o pictură capetele trebuie să se reliefeze din plan ca şi cum ar fi sculptate. Pictorii care tind spre acest mult lăudat efect trebuie mai întîi să urmărească atent lumina şi umbrele *(lumina et umbrae)*.

şi să observe că pe suprafaţa pe care cad razele de lumină culoarea este mai limpede şi mai luminoasă şi că acolo unde puterea luminii scade treptat, culoarea se întunecă. De asemenea, trebuie să se observe modul în care umbrele contrastează totdeauna cu lumina, astfel încît nu există obiect a cărui suprafaţă să fie iluminată şi pe care să nu găseşti suprafeţele opuse întunecate de umbră.

Dar în ce priveşte imitarea luminii cu alb *(albo)* şi a umbrei cu negru *(nigro)*, vă îndemn să studiaţi cu osebire acele suprafeţe pe care le atinge lumina sau umbra. Puteţi învăţa cel mai bine acest lucru din natură sau după motiv. După ce l-aţi înţeles bine, puteţi modifica culoarea cu puţin alb, cît mai economicos cu putinţă, în locul potrivit din interiorul conturului, adăugînd în locul opus aceeaşi cantitate de negru. Prin acest echilibru, am putea spune, între alb şi negru, o proeminenţă devine şi mai izbitoare. Continuaţi să faceţi adaosuri cu aceeaşi zgîrcenie pînă cînd vi se pare că nu mai sînt necesare [11].

Nu cunosc o mai bună exemplificare a metodei lui Alberti decît panoul de predelă pictat de Fra Angelico în 1437 (fig. 68), doi ani după tratatul lui Alberti. Găsim în el acea grijulie echilibrare a jumătăţilor iluminate şi umbrite pe care o recomandă Alberti, în special în personajul văzut din spate şi în ţancurile elementelor de peisaj din care strălucirea a fost eliminată în favoarea iluminării. Evident, afirmaţia lui Alberti că acest procedeu va fi con-

firmat de studierea naturii trebuie privită cu rezerve. Nu orice obiect din natură ne arată porţiuni egale din faţa sa iluminată şi din cea umbrită. Ideea unui echilibru exact este însă vitală pentru Alberti, în aşa măsură încît el propune chiar să se marcheze pivotul sau linia despărţitoare cu o trăsătură foarte fină de penel pentru a uşura calculele. Este limpede că acest procedeu exclude convenţia antică şi medievală în baza căreia muchia cea mai proeminentă era marcată cu alb. Reforma lui Giotto este astfel dusă pînă la capăt, conform logicii ei.

Este deci logic ca Alberti să se ridice împotriva folosirii excesive a albului, după cum previne şi împotriva utilizării aurului veritabil. Parafrazînd o remarcă a lui Vitruviu despre roşul de miniu, el spune că ar dori ca pigmenţii albi să fie tot atît de costisitori ca şi cele mai preţioase bijuterii, căci atunci pictorii i-ar folosi cu economie. Contextul în care se exprimă este deosebit de relevant pentru tema noastră, deoarece Alberti ajunge să vorbească despre problema strălucirii sau scînteierii. El ştie — şi poate a fost primul specialist în pictură conştient de aceasta — că „pictorul nu are decît culoarea albă *(album colorem)* pentru a imita sclipirile *(fulgorem)* celor mai lucioase suprafeţe, după cum nu are decît negrul pentru a reda cea mai adîncă întunecime a nopţii". Cu alte cuvinte, pictorul nu trebuie să epuizeze toată gama de luminozitate şi obscuritate de care dispune, ci să se bazeze, ca întotdeauna, pe studierea raporturilor corecte, „căci această juxtapunere de alb şi negru este atît de expresivă, încît, cu pricepere şi metodă, poate reda în pictură cele mai strălucitoare suprafeţe de aur, argint şi sticlă" [12].

E un pasaj admirabil, în ciuda faptului că Alberti încurcă oarecum două lucruri diferite, intensităţile luminii pe de o parte şi reflexele pe de altă parte. Confuzia este de în-

țeles, avînd în vedere că cea mai puternică străfulgerare a unei suprafețe lucioase [13] e o imagine reflectată a soarelui, avînd deci aproape intensitatea acestuia. Vedem însă textura și strălucirea aurului și într-o zi mohorîtă, cînd reflexele pot fi mai întunecate decît cea mai intensă lumină folosită de pictor. Așadar, impresia de strălucire este creată *exclusiv* de ceea ce Alberti numește juxtapunere corectă a negrului și albului, treptele sau intervalele dintre tonuri.

Cu toate acestea, Alberti avea dreptate atunci cînd afirma că pictorul are cu atît mai multe posibilități de folosire a efectelor de lumină cu cît tonul general al tabloului său este mai întunecat. Pentru a putea sugera luminozitate, pictorul trebuie să renunțe la plăcerea pe care i-o dau culorile puternice. Evoluția picturii de la Leonardo la Caravaggio și Rembrandt a confirmat această analiză.

L-a ajutat pe Alberti cunoașterea picturii flamande să facă această uimitoare constatare? El călătorise la nord de Alpi între 1428 și 1431, tocmai pe vremea cînd se forma acolo noua artă. Probabil că el o cunoscuse înainte de a se întoarce la Florența din exilul la care fusese condamnată familia sa. Aceasta este însă o presupunere, dealtfel fără prea mare importanță în contextul de față. Ceea ce contează este faptul că în perioada de la care am pornit, epoca lui Domenico Veneziano și a lui Jan van Eyck, problema albului și negrului era tema unei discuții aprofundate.

Giotto începuse să reducă alburile convenționale folosite în *Maniera Greca* deoarece întrerupeau și tulburau claritatea structurii, care putea fi realizată numai printr-o modelare echilibrată cu ajutorul luminii și umbrei. Ipoteza mea este că această reformă nu influențase niciodată în aceeași măsură tradiția picturii nordice și că, prin urmare, Nordului i-a fost mai ușor să redescopere capacitatea acestor alburi de a da impresia de reflex.

Această ipoteză li se va părea neavenită celor care văd Renașterea atît la nord cît și la sud de Alpi exclusiv ca o ruptură cu trecutul și o redescoperire a naturii. Istoricul care gîndește astfel se preocupă mai puțin de înlănțuirea tradițiilor. După el, Jan van Eyck picta reflexe pentru că le observa, iar Masaccio picta forme clare modelate cu ajutorul luminii pentru că știa cum să privească. Dar, într-o anumită măsură, însăși deosebirea dintre Masaccio și Jan van Eyck este suficientă pentru a scoate din cauză această explicație. Ceea ce observăm în natură depinde de preocupările și de atenția noastră. Pentru pictorii florentini, rețeaua de reflexe trecătoare de pe suprafața obiectelor era un fel de zgomot haotic, pe care-l ignorau, căci ei căutau forma. Unii artiști nordici care, și ei, priveau natura, au fost fascinați de neașteptata capacitate a acestor lumini de a revela și sugera textura. Nu sînt un foarte bun cunoscător al picturii gotice, însă unele etape din dezvoltarea noului realism sînt acum atît de bine delimitate de specialiști, încît știm în mare unde să căutăm primele lui manifestări [14]. Examinînd picturile în așa-numitul stil gotic internațional de prin 1400, constatăm că realismul cu care sînt redate detaliile mărunte nu presupune o conștiință clară a strălucirii *(lustro)*, dar mai observăm și că, în ciuda adoptării multor motive italienești (în special din Siena și Italia de nord), acest idiom conține ambiguitățile tradiției medievale, care avea o predilecție pentru reliefarea muchiilor și punctelor luminoase cu aur și alb. Studiați panourile pictate de maeștri din Boemia în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea [15] sau de Meister Francke din Hamburg la începutul secolului al XV-lea [16] și observați folosirea luminilor convenționale presărate pe cutele înguste, pe păr și pe vîrful nasului, urmăriți aceste detalii grăitoare în mediul *(ambiente)* burgund [17] al lui Melchior Broederlam (fig. 69) și vă veți da seama de constrastul dintre

aceste rafinamente ale unei vechi tradiţii şi metodele folosite în Toscana acelei vremi. Modul în care era redat *splendor* în antichitate este pe punctul de a fi reînviat. În *Scene din viaţa Fecioarei* (fig. 70) [18], pictate în nordul Ţărilor de Jos în jurul anului 1400, dungile albe de pe draperii şi obiectele neînsufleţite, îndeosebi de pe tuburile orgii, pot fi considerate adevărate efecte de lumină, însă deosebirea dintre lumină şi luciu nu se realizează încă în mod consecvent.

Sper că din aceste cîteva exemple rezultă la ce mă gîndesc cînd spun că noua preocupare pentru efectele iluzioniste poate să fi dus la descoperirea că luminile pot sugera scînteierea şi textura dacă sînt folosite cu parcimonie, lucru ştiut şi de Alberti. Adevărata descoperire a iluzionismului flamand nu se încheie cu noua utilizare a acestor *bianchetti*. Ea constă în introducerea unei noi diferenţieri, a unei noi game de texturi, de la bijuteriile scînteietoare la catifeaua mată, care pot fi redate prin distribuţia luminilor. Acest procedeu magic recurge la un fenomen psihologic deloc neglijabil. Cînd cunoaştem un sistem de notaţie, al unei limbi, al unui joc sau al unei arte, devenim atenţi la ceea ce se cheamă trăsături distinctive. Prezenţa sau absenţa acestora este esenţialul. Un reflex convingător, plasat corect pe o perlă ori bijuterie sau pe pupila ochiului, va contribui, prin contrast, la crearea efectului de textură mată, absorbantă pe suprafeţele înconjurătoare. Probabil că, pe vremea cînd şi-a început van Eyck cariera, această metodă era în curs de elaborare. În orice caz, ea este schiţată în lucrarea aşa-numitului Maestru din Flémalle, care după toate probabilităţile nu era altul decît Robert Campin.

În *Fecioara lîngă foc* de la National Gallery (fig. 71) găsim mai curînd o modelare în maniera lui Giotto decît o adevărată scînteiere,

însă lumini subtile sînt plasate în locuri strategice ca potirul, ochii Pruncului Iisus şi picătura de lapte care ţîşneşte din pieptul Fecioarei.

Descoperirea că *lustro* poate revela nu numai scînteierea, ci şi luciul va fi însă mereu asociată cu arta fraţilor van Eyck. Dar acesta nu este un motiv pentru ca istoricul să renunţe la cercetarea legăturilor dintre tehnica lui van Eyck nu numai cu cea a lui Robert Campin sau a fraţilor Limbourg, ci şi cu tradiţii mai vechi. Modul în care îşi presară Jan van Eyck luminile pe brocart (fig. 72) [19] ar putea fi socotit o extraordinară perfecţionare a reţelelor aurii ajunse convenţionale în arta bizantină. Aceste reţele puteau fi lumină, reflexe sau acel efect fascinant şi aproape insesizabil pe care-l produce mătasea moarată şi care şi-a cîştigat de asemenea un loc în repertoriul picturii, reclamînd treceri minuţios gradate cu ajutorul haşurilor sau al punctelor. După cîte ştiu, nimeni nu a analizat încă mai pe larg modul în care Jan van Eyck îmbină aceste efecte cu luciul. Poate că istoricii de artă s-au ferit să întreprindă această muncă deoarece admiraţia pentru efectele iluzoniste este considerată un semn distinctiv al profanilor şi filistinilor. Sau poate că au supraestimat forţa explicativă a expresiei „observarea meticuloasă a naturii". Am dori o analiză mai tehnică atît a creării cît şi a potrivirii. Ceea ce se poate constata chiar şi pe o reproducere suficient de mare este modul în care Jan van Eyck amplifică sistematic densitatea şi intensitatea luminilor de pe firele de aur pentru a le face să corespundă cu strălucirea reflexelor. Astfel descrisă, această vrăjitorie pare uşor de realizat. Dealtfel, pînă la un anumit punct trucul a fost învăţat de majoritatea artiştilor flamanzi din secolul al XV-lea.

Noua metodă de redare a texturii n-a determinat nicăieri un progres mai mare decît în reprezentarea peisajului. Orientarea picturii

sudice către studierea modelării cu ajutorul luminii incidente dusese la izolarea formelor individuale ; predela lui Fra Angelico (fig. 68) este un instructiv exemplu-limită. Tradiția nordică se mîndrise totdeauna cu acumularea detaliilor mărunte, alegîndu-și florile de pe o pajiște sau frunzele unui copac. Dar numai arta de a reda textura, născută din atenția acordată reflexelor și efectelor de lumină, le-a permis fraților van Eyck să transforme detaliile din peisaj într-un microcosmos al lumii vizibile (fig. 73). Deoarece acolo unde detaliile sînt atît de mici încît se sustrag pînă și penelului fermecat al maestrului, caracterul schimbător al diverselor suprafețe poate totuși să fie redat cu o uimitoare fidelitate ; pajiștile și coroanele stufoase ale copacilor, oglinda apelor și lumina schimbătoare de pe dealurile îndepărtate au putut fi dintr-odată evocate cu aceste mijloace.

În contextul nostru, se impune o interesantă remarcă. În acest proces de transformare, artiștii nordici nu au renunțat pur și simplu la recuzita de stînci abrupte pe care le-am urmărit din antichitate, trecînd prin arta bizantină, pînă la Giotto și Fra Angelico. În panourile pictate de Melchior Broederlam prin 1400 (fig. 74), stereotipul continuă să fie evident, dar o comparație cu stînci asemănătoare din fresca lui Giotto (fig. 63) confirmă din nou că suprafața lor este modelată mai blînd și articulată mai bogat cu mici pete de lumină. În peisajele de fundal ale lui van Eyck această bogată articulație s-a transformat într-o redare convingătoare a suprafeței stîncoase. Sîntem perfect conștienți de căderea luminii pe diversele țancuri și proeminențe, dar în același timp sesizăm că rocile reflectă lumina acolo unde sînt mai netede sau, poate, umede.

Cum tratează van Eyck formula pe care am numit-o „muchia strălucitoare“ ? S-ar părea că el a eludat problema, ceea ce este destul de interesant. În picturile sale și în lucrările

multora dintre urmașii săi, terasele sau porțiunile orizontale ale munților, care fuseseră supuse de predilecție iluminării neuniforme, sînt acoperite de vegetație.

Această nouă convenție cuprinde cu siguranță un element de observație directă. Singurul loc în care neerlandezii puteau vedea stînci erau văile și defileurile unor rîuri ca Meusa, care-și săpase o albie adîncă străjuită de pereți stîncoși (fig. 75). Una din consecințele restabilirii contactului cu natura este aceea că stîncile și-au modificat mărimea aparentă. Ele nu mai simbolizează munți cu o înălțime nedefinită, fiind mai curînd niște coline de proporții modeste. Se potrivesc deci mai bine într-un decor realist, deși mai pot fi folosite în alcătuirea unor peisaje fantastice, cum se întîmplă în arta lui Bosch, Patenier și Bruegel [20].

Accentuînd astfel importanța modificării sistematice și rafinării tradițiilor, nu am vrut să subestimez rolul pe care-l poate juca observarea naturii în evoluția artei. Dar dacă privitul singur ar fi permis studierea și pictarea oricărui aspect al lumii vizibile, descoperirile și realizările pictorilor nordici nu ar fi făcut o impresie atît de puternică asupra italienilor, care știau cu siguranță să-și folosească ochii la fel de bine.

La începutul acestui capitol m-am referit la Leonardo da Vinci ca fiind cel mai mare explorator al aspectelor naturale, apreciere pe care o va confirma citirea Tratatului despre pictură, în care el examinează îndeaproape efectele din natură. În ce măsură au influențat însă observațiile lui Leonardo structura și motivele artei sale ? Pe vremea uceniciei sale la Verrocchio, multe din realizările neerlandezilor trecuseră Alpii. După cum Dierk Bouts aplicase, în jurul anului 1464, perspectiva centrală, inventată de florentini, în tabloul său cu Cina cea de taină, tot astfel redarea reflexelor, strălucirii și scînteierii devenise un procedeu de rutină

în atelierele celor mai rafinaţi pictori toscani. Evident, aceasta nu înseamnă că principalele două şcoli de pictură europeană şi-au pierdut identitatea. Ca două limbi care împrumută una de la alta cuvinte, dar îşi păstrează structura şi vocabularul proprii, tradiţiile artei italiene şi ale celei nordice nu s-au contopit niciodată pînă la dispariţie. Şi, după cum artiştii nordici au ţinut timp de cîteva secole de atunci încolo să întreprindă pelerinajul peste Alpi pentru a afla cîte ceva din secretele tradiţiei clasice privind redarea formei, tot astfel italienii au studiat capodoperele picturii nordice, pe care colecţionari pasionaţi le cumpăraseră sau le comandaseră în Ţările de Jos, pentru ceea ce puteau învăţa din ele.

După mine, primele lucrări ae lui Leonardo conţin destul de multe mărturii atestînd că şi el studiase intens pictura nordică. Strădania cu care a pictat buclele lucitoare ale Ginevrei de' Benci (fig. 76) dovedeşte că, la fel ca Jan van Eyck (fig. 72), el se mîndrea cu redarea texturii.

Cred că acest aspect al stilului lui Leonardo ar merita un studiu special. În orice caz, doresc să avansez aici ideea că Leonardo a studiat domeniul în care excelau nordicii, peisajul-cadru, cu mai multă atenţie decît s-a crezut pînă acum. Primul lui desen datat, din 1473 (fig. 77), a fost în general descris ca rod al unei excursii în împrejurimile Florenţei cu scopul de a face schiţe [21]. Mie mi se pare că ar trebui să fie considerat un studiu după o pictură neerlandeză. În primul plan aflăm un element semnificativ — peretele stîncos al unui curs de apă, cu vegetaţie pe coamă, care ne aminteşte nu numai de fundalul altarului din Gand, ci şi de recuzita din *Sf. Francisc* de Jan van Eyck (fig. 78). Ca şi în acest din urmă tablou, terasa stîncoasă din desenul lui Leonardo serveşte drept *repoussoir* pentru o privelişte îndepărtată, care se deschide în golul lăsat de dealul din partea opusă. Şi mai relevant decît

aceste asemănări în structură este însă faptul că desenul prezintă, ca şi pictura nordică, anumite puncte obscure în raporturile dintre diversele elemente reprezentate. Aş spune chiar că, din acest motiv, desenul lui Leonardo nu poate reprezenta un peisaj real. Cel puţin nu mi se pare posibil de reconstituit, după desen, nici măcar o hartă schematică a peisajului în care este de presupus că s-a aflat Leonardo. Judecînd după înălţimea copacilor din primul plan şi de pe terasă, malul stîncos trebuie să se afle foarte aproape de privitor şi nu poate fi mult mai înalt decît de trei sau patru ori înălţimea copacilor. Însă cascada care se prăvăleşte de pe stîncă, dintr-un rîu neverosimil într-un ochi de apă adînc, sugerează o scară foarte diferită. Încercînd să urmărim apa, care pare să coboare o a doua treaptă pînă în cîmpie, întîmpinăm noi probleme. Astfel preveniţi, nu ne vom putea explica nici primul plan şi curbura lui spre valea din stînga. Evident, castelul impozant, cu ziduri şi turnuri, trebuie să fie mult mai îndepărtat decît ne-o sugerează structura reliefului, iar raportul dintre promontoriul pe care se află castelul şi lacul sau cîmpia inundată de la poale rămîne un mister. Recunosc că şi fotografiile unui peisaj real pot prezenta uneori asemenea probleme dificile, dar dacă ne întoarcem de la desen la decorul lui van Eyck din *Sf. Francisc*, similitudinea planului general ne oferă cea mai simplă explicaţie pentru aceste neconcordanţe. Desenul lui Leonardo nu trebuie să fie neapărat o copie a acestui peisaj-fundal nordic sau a vreunui altuia, însă schema de bază este inspirată din ele. Se poate spune acelaşi lucru şi despre un alt desen timpuriu, în care Leonardo a reprezentat un mal de rîu stîncos şi abrupt (fig. 79). Judecînd după mărimea păsărilor de apă, nici acest mal nu poate fi foarte înalt. Structura lui superficială este foarte asemănătoare cu stîncile de pe altarul din Gand (fig. 73). Cred că

filiația motivului nu poate fi pusă la îndoială. Rămîne însă deschisă întrebarea dacă Leonardo a copiat pur și simplu peisajul după o pictură sau dacă a căutat un rîu și un loc adevărat cu care se potrivea, după cum Cennini studia redarea munților pe pietrele din atelier.

În orice caz, nu se va găsi probabil nimeni care să pretindă că peisajele-decor din tablourile lui Leonardo sînt reproduceri ale unor priveliști adevărate. Filiația extraordinarului său vocabular de stînci și țancuri din ceea ce Kenneth Clark a numit „peisajul simbolurilor" a constituit o frecventă temă de discuție. Ceea ce trebuie să ne trezească interesul atunci cînd privim *Madona printre stînci* (fig. 81) este din nou modul în care aceste fantastice formații reacționează la lumina ambiantă. Vom constata că marea complexitate a grotei cu diversele ei deschideri îi permite să creeze o varietate de efecte de lumină sugerînd atît iluminarea cît și luciul. Spre surpriza noastră, descoperim că printre acestea se găsește și muchia lucitoare aproape tradițională plasată în primul plan. Este motivul pe care l-am văzut, în forma lui schematică, în mozaicul reprezentîndu-l pe *Bunul păstor* din mausoleul Gallei Placidia (fig. 34) și care este cu circa o mie de ani mai vechi. Leonardo a „raționalizat" însă artificiul, transformîndu-l în marginea unui iaz; gestul îngerului care-l sprijină ușor pe Pruncul Iisus pentru a-l împiedica să cadă în apă face ca artificiul să pară mai real.

O analiză mai amănunțită a peisajelor din *Mona Lisa* și din *Sf. Ana* de la Luvru ne-ar revela alte asemenea elemente de continuitate, care accentuează transformarea magică pe care au suferit-o datorită modului în care a folosit Leonardo lumina și efectele atmosferice.

Dacă am avea nevoie de dovezi care să confirme că Leonardo a studiat și observat aceste efecte în natură, le-am găsi pe aproape fiecare pagină a *Tratatului despre pictură*.

Pentru a observa, pictorul are însă nevoie de un punct central, de un cadru de referință, pe care l-a găsit în tradiția cu care s-a familiarizat în tinerețe. Leonardo o spune el însuși atunci cînd stabilește ceea ce consideră drept procesul de studiu indicat pentru un tînăr ucenic :

> Tînărul trebuie să studieze mai întîi perspectiva, apoi proporțiile tuturor obiectelor, apoi meșteșugul unor pictori pricepuți pentru a se obișnui cu trăsăturile frumoase, *apoi natura pentru a-și confirma singur rațiunile celor învățate* (sublinierea mea). După aceea trebuie să privească un timp operele diverșilor maeștri, iar apoi trebuie să se obișnuiască să-și aplice cunoștințele și să-și practice meseria [22].

Unele dintre splendidele desene de peisaje din opera lui Leonardo reprezintă cu siguranță masive din Alpi pe care el le văzuse și le privise atent pentru a studia efectele create de atmosferă și de distanță (fig. 80). Alegîndu-și însă motivele pentru aceste exerciții, el continua să se ghideze, fie chiar și inconștient, după ideile pe care le moștenise[23].

Noi, istoricii de artă, n-am face rău să urmăm sfatul lui Leonardo și să ne adresăm naturii pentru a ne confirma singuri rațiunile lucrurilor învățate de artist. Ne-am concentrat atît de mult timp asupra morfologiei diverselor stiluri și limbaje vizuale, încît am neglijat să cercetăm capacitățile lor descriptive de potrivire cu lumea vizibilă. Este adevărat că varietatea stilurilor întîlnite în istoria artei confirmă ideea că natura poate fi descrisă în multe limbaje diferite, dar am greși dacă am deduce din această premisă că descrierile nu pot fi bune sau proaste, corecte sau greșite.

METODA ANALIZEI ȘI PERMUTĂRII LA LEONARDO DA VINCI

FORMA MIȘCĂRII ÎN APĂ ȘI ÎN AER

Este poate cazul ca un istoric de artă să se scuze atunci cînd își propune să abordeze, oricît de sumar, un subiect care pătrunde pînă departe în istoria științei. Ar trebui ca cineva să fie Leonardo pentru a discuta totul despre Leonardo și, chiar dacă ar fi, probabil că n-ar termina niciodată. Nu doresc să insist asupra universalității lui Leonardo, devenită un loc comun. Problema care se pune este mai curînd unitatea gîndirii sale. El pare că se dedică integral fiecărei teme tratate, care se amplifică însă în asemenea măsură sub privirile lui, încît avem impresia că nimic altceva nu mai putea conta pentru el toată viața și că însăși arta lui ar trebui abordată din acest unghi. Se poate spune aceasta despre neîncetatele lui cercetări din domeniul opticii, al luminii și umbrei, despre cele privitoare la geometria suprafețelor egale din segmentele de cercuri, despre cele de anatomie, cît și despre pasiunea lui pentru echilibrarea greutăților. Cred însă că nici unul din aceste subiecte nu revine atît de insistent ca mișcarea în apă și în aer. Volumul lucrărilor lui pe această temă demonstrează

Lucrare prezentată la un simpozion internațional despre Leonardo, organizat la Universitatea din California, Los Angeles, și publicat în C. D. O'Malley (sub red.), *Leonardo's Legacy*, Berkeley și Los Angeles, 1969.

poziția-cheie pe care o deținea ea printre preocupările lui. Cu excepția picturii este singurul subiect cercetat sistematic în însemnările lui Leonardo, activitate care a dus în secolul al XVII-lea la compilația intitulată *Del Moto e Misura dell' Acqua* [1], unde observațiile și schemele lui Leonardo sînt adunate în nouă cărți conținînd 566 paragrafe. Singura colecție modernă a lucrărilor lui Leonardo despre apă, întocmită de Nando de Toni, constă din mansucrisele A-M de la Institut de France, dar chiar și această selecție se ridică la 990 însemnări [2]. Numărul mult mai mare de pagini dedicat acestei teme în Codex Leicester [3], în Codex Atlanticus, printre desenele de la Windsor, ca și în alte cîteva locuri justifică părerea mea că era o temă fundamentală pentru Leonardo [4] Ea îl preocupa ca inginer, ca fizician, ca specialist în cosmologie și ca pictor, dar și în acest caz o împărțire a preocupărilor lui intelectuale în aceste compartimente moderne ar fi cu totul artificială.

Să luăm două din cele mai cunoscute desene de la Windsor, care au fost comparate deseori și pe bună dreptate. Unul (fig. 83) se înscrie în seria imaginilor despre Potop și Sfîrșitul Lumii, care l-au preocupat atît de mult pe Leonardo către sfîrșitul vieții [5] și care continuă să-i fascineze pe artiștii și criticii secolului al XX-lea ; celălalt (fig. 82) este un studiu științific despre impactul apei cu apa [6]. Oricît de diferite ar fi dimensiunile fenomenelor pe care le reprezintă, ambele denotă interesul atît de caracteristic lui Leonardo pentru mișcările de rotație și vîrtejuri. Observați că în reprezentarea Potopului, șiroaiele de apă care cad de sus par să se răsucească înapoi în spirală, pe cînd în desenul științific apa se înalță formînd valuri complexe și volburi în jurul cercurilor de bășici care înconjoară vîrtejurile mai mici.

Chiar și pentru un observator neavizat este evident că acest desen nu reprezintă doar ima-

ginea unei anumite priveliști care i-a plăcut lui Leonardo. De fapt, el face parte dintr-o vastă categorie de desene tratînd aceeași problemă a efectului căderii apei în iazul de jos. Asemenea desene însoțite de explicații apar încă din manuscrisul A, de la începutul anilor 1490 (fig. 84) [7], și revin frecvent cel puțin pînă într-a doua perioadă milaneză, în care Leonardo a încercat să-și adune însemnările despre apă (fig. 85) [8].

Ceea ce m-a determinat să studiez aceste uimitoare desene a fost raportul dintre vedere și cunoaștere sau, mai exact, dintre percepție și gîndire, căruia i-am consacrat lucrarea mea *Artă și Iluzie* [9]. Pentru cercetătorul care se ocupă de această problemă nu există martor mai important decît Leonardo. El constituie un precedent pentru acei dintre noi care ne interesăm de interacțiunea teoriei și observației și sîntem convinși că reprezentarea corectă a naturii se bazează în aceeași măsură pe cunoaștere și pe o vedere bună. Pentru Leonardo aceasta ar fi fost un loc comun. El n-ar fi scris *Tratatul despre pictură*, cu toate observațiile științifice pe care le conține, dacă n-ar fi fost convins că un pictor trebuie să fie mai mult decît „niște ochi". Este dealtfel limpede că el era nevoit să-și apere poziția împotriva colegilor de breaslă, cărora acest intelectualism le displăcea, după cum le displace și unora dintre urmașii lor de astăzi.

> În acest moment [citim în Tratat] adversarul spune că nu are nevoie de atîta *scienza*, că practica îi ajunge pentru a desena obiectele din natură. Răspunsul la aceasta este că nimic nu ne induce mai ușor în eroare decît încrederea în propria noastră judecată, despărțită de rațiune, după cum demonstrează experiența, care este dușmanul alchimiștilor, necromanților și altor nătîngi [10].

Ideea lui Leonardo este desigur aceea că șarlatanii recurg și la percepția senzorială, făcîndu-i pe proști să vadă fantome sau aur pentru că aceștia nu reușesc să îmbine judecata cu rațiunea. N-ar fi necesar să subliniem tendința intelectuală la Leonardo, dacă istoria științei nu l-ar fi prezentat mult timp ca pe omul care pur și simplu privea și, în consecință, știa mai mult decît toți contemporanii săi. Trebuie să recunoaștem că el însuși vorbea uneori ca și cum așa ar fi fost. Exasperat de înfumurarea și ignoranța profesorilor pedanți, el insista asupra faptului că experiența *(sperientia)* era singurul lui dascăl și ghid. Nu este deci de mirare că acea concepție despre știință care l-a considerat un premergător al lui Francis Bacon și al inductivismului a scos în evidență tendința spre observație din scrierile lui, pentru a-i ridica în slăvi modernismul. E aproape inutil să mai spun că această interpretare este depășită. Ea este depășită în metodologia științei, care recunoaște tot mai mult că știința nu progresează privind, ci gîndind, verificînd teoriile, nu adunînd observații întîmplătoare [11]. Este depășită și în studiile despre Leonardo care ne-au învățat să distingem și să înțelegem elementul de continuitate din opera maestrului, pasionanta evoluție a înțelegerii sale care pornește, ca a oricărui om, de la ideile acumulate de generațiile trecute, dar care le verifică și le critică în lumina experienței [12]. Acest lucru este cu siguranță tot atît de adevărat în privința studiilor lui despre apă, cît și a cercetărilor lui de anatomie. Dar în timp ce istoricii de știință au dat istoricilor de artă o admirabilă cheie pentru descifrarea desenelor anatomice ale lui Leonardo, nici un istoric al hidraulicii nu ne-a oferit un studiu detaliat privind desenele în care s-a ocupat de apă. În lipsa unui asemenea studiu, istoricilor de artă li se mai întîmplă uneori să laude în mod reflex nedezmințita putere de observație a lui Leonardo și viziunea lui

intuitivă. O privire asupra figurii 82 ne arată că o atare apreciere este necorespunzătoare. Este limpede că nu avem în față un instantaneu al apei căzînd pe apă, ci o schemă extrem de complexă a ideilor lui Leonardo despre acest fenomen. Nici o cascadă și nici un vîrtej nu ne-ar permite să vedem liniile de curgere atît de clar, iar bășicile dintr-o apă învolburată nu se răspîndesc niciodată atît de ordonat. Chiar cei care nu sînt obișnuiți să urmărească aceste efecte vor fi cu siguranță de acord cu L. H. Heydenreich că acest frumos desen este o reprezentare stilizată, abstractă [13], vizualizarea unor forțe, nu o înregistrare a unor observații distincte. Există nenumărate asemenea schițe în însemnările lui Leonardo despre apă, de la reproduceri miniaturale pe margine pînă la o vagă exemplificare grafică a conținutului unei note. Unele sînt simple pictograme care repetă informațiile din text [14], multe altele ilustrează descrierea, asemenea figurilor din tratatele de geometrie sau de optică, trimițînd pe cititor la literele-simbol din desen. „Apa m, n, coboară în b, și se izbește sub stînca b, și ricoșează în c, și de acolo se ridică în sus cotind în q, iar lucrurile aruncate în f de apa izbită de stînca b ricoșează sub unghiuri egale...[15]. Avantajul acestei metode de descriere este evident acela că îi permite lui Leonardo să înregistreze succesiunea mișcărilor, ca în nota următoare: „Aici apa aproape de suprafață se comportă după cum vedeți, ricoșînd în sus și înapoi în urma izbirii, iar apa care ricoșează înapoi și cade deasupra unghiului curentului se scufundă și face după cum vedeți mai sus în a, b, c, d, e, f" (fig. 86) [16].

Leonardo vedea cu siguranță Tratatul despre apă ilustrat cu nenumărate asemenea schițe. Chiar unele pagini din manuscrisul C, datînd din 1490 (fig. 87), ne arată forma ideală pe care ar fi putut-o avea un astfel de volum.

Leonardo revine asupra ei îndeosebi în manuscrisele A și F (fig. 88 și 89), ca și în unele pagini din Codex Leicester. Unele pasaje din ediția Codicelui Barberiniano publicată de Carusi și Favaro sub titlul *Del Moto e Misura dell'Acqua* ne dau poate o idee mai exactă despre locul pe care dorea Leonardo să-l atribuie acestor schițe decît orice altă selecție făcută pe baza meritelor lor grafice.

Totuși, dacă există ceva izbitor în studiile și însemnările despre apă, atunci aceasta este predominanța cuvîntului și rolul atribuit limbajului. Cu bună știință sau nu, cuvîntul se află foarte des în frunte în *paragone* (întrecerea) dintre cuvînt și imagine.

În critica de artă și în învățămîntul artistic contemporan se vorbește mult despre presupusa deosebire dintre „tipurile verbale" și „tipurile vizuale". Se spune că artistul este un „tip vizual" și se exprimă deseori îngrijorarea că un contact prea intens cu disciplina limbajului l-ar putea afecta negativ. Oricine a citit însemnările lui Leonardo nu se poate îndoi de importanța pe care o atribuia el preciziei în limbaj. Mai cu seamă însemnările despre apă demonstrează cît se străduia el pentru a ajunge să stăpînească acest mijloc de expresie: el își clădește în mod sistematic un vocabular de termeni și noțiuni cu ajutorul cărora să cuprindă și evoce efemera varietate a fenomenelor și să le fixeze în memorie.

Răbdarea cu care enumeră, împarte și subîmparte Leonardo aceste fenomene poate depăși răbdarea cercetătorului de astăzi. Chiar un mare admirator al lui Leonardo, cum este A. E. Popham, a declarat că însemnările sînt aproape imposibil de citit [17]. Totuși, dacă cineva încearcă să străbată această masă de însemnări, ele dobîndesc o stranie fascinație. S-ar zice că fondul și forma fuzionează. Ca și fenomenele greu sesizabile pe care caută să le surprindă și să le descrie, șuvoiul limbii ocolește pe îndelete obstacolele, pentru a se pră-

văli apoi în abisuri de speculaţii metafizice, unde se întoarce şi se opreşte, ajuns, după cît s-ar părea, într-o situaţie imposibilă, din care nu există scăpare. Dar iată că un gînd nou răzbate din adîncuri şi ideile curg iarăşi în valuri şi vîrtejuri spre oceanul central al concepţiei lui Leonardo despre univers şi despre rolul pe care sînt menite să-l joace elementele în viaţa şi moartea acestuia.

Nu pot şi nu vreau să supun cititorul chinurilor descrierii şi repetării, dar pentru tema mea este esenţial să-i dau măcar o idee despre uimitorul efort pe care l-a făcut Leonardo ca limba lui să devină suficient de flexibilă spre a descrie şi analiza mişcarea apei. În manuscrisul I există o notă, datînd cu aproximaţie din 1497—1499, care enumeră un număr incredibil de cuvinte ce pot fi folosite pentru a descrie curgerea apei : *risaltazione, circolazione, revoluzione, ravvoltamento, raggiramento, sommergimento, surgimento* şi aşa mai departe pînă la 67 de noţiuni, printre care *veemenzia, furiosità, impetuosità, declinazione, commistamento* [18].

Astfel, cînd a compus celebra descriere a Potopului, Leonardo s-a putut inspira din acest bogat tezaur de cuvinte şi expresii, pe care-l adunase singur.

Ceea ce ne interesează însă aici nu sînt cuvintele, ci capacitatea lor de a crea deosebiri şi de a stabili categorii. După părerea mea, Leonardo a folosit toată viaţa o metodă de analiză sistematică şi permutare. Departe de a porni de la observaţie, el s-a întrebat ce variabile pot fi identificate într-un anumit fenomen şi ce combinaţii şi permutări sînt posibile *a priori*, ca să spunem aşa. Vom vedea cum a folosit această metodă în capitolul despre capetele groteşti. Varietatea vîrtejurilor îl punea la o încercare şi mai grea [19]. Manuscrisul F, cu circa zece ani mai recent, este deosebit de bogat în încercări de a schiţa toată gama de valuri, curente şi vîrtejuri posibile.

Despre vîrtejurile de la suprafaţă şi despre cele care se creează la diverse adîncimi în apă ; şi despre cele care se întind pe toată această adîncime, şi despre cele care se mişcă şi cele care stau pe loc ; despre cele prelungi şi cele circulare ; despre cele care nu se schimbă şi despre cele care se divid, şi despre cele care se transformă în acelea acolo unde se unesc, şi despre cele care sînt amestecate cu apă incidentă şi reflectată şi învîrtejesc această apă. Care vîrtejuri fac să se învîrtească obiectele uşoare la suprafaţă fără să le cufunde, care le fac să se cufunde şi le rotesc pe fund şi apoi le lasă acolo, care sînt acelea ce desprind obiectele de pe fund şi le scot la suprafaţa apei, care sînt vîrtejuri oblice şi care verticale şi care sînt orizontale [20].

Ceea ce face aceste paragrafe şi mai copleşitoare este faptul că din forma şi contextul lor se constată că ele erau planurile unor capitole mai amănunţite, pe care Leonardo le numea „cărţi". Uneori întîlnim mai multe pagini pline de astfel de titluri de capitole care, laolaltă, trebuiau să constituie o adevărată enciclopedie a formelor apei şi a curenţilor [21]. Este practic sigur că, sub influenţa concepţiei aristotelice despre ştiinţă, Leonardo a întocmit aceste planuri ca un inventar sistematic al lumii. El voia să clasifice vîrtejurile după cum un zoolog clasifică speciile animale.

Cred că nu greşesc spunînd că o astfel de clasificare a vîrtejurilor sau a valurilor ar fi practic lipsită de semnificaţie pentru un om de ştiinţă actual. Acesta ar spune probabil că deosebirea dintre vîrtejurile care scot obiectele la suprafaţă şi cele care le trag la fund nu este corectă, deoarece acelaşi vîrtej care se răsuceşte în jos împinge de asemenea apa în sus. În plus, noţiunea de turbulenţă, pe care o foloseşte pentru a descrie starea în care curgerea normală este tulburată, operează cu ideea

de randomizare, în care traiectoria unei particule ajunge cu totul imprevizibilă [22]. Aceasta nu înseamnă că el nu studiază formele pe care le iau valurile şi vîrtejurile, însă îl interesează doar faptul că acestea sînt corelaţii matematice de o complexitate ce-l face adesea să se dea bătut.

Se citează deseori admirabila metaforă aplicată de Leonardo mecanicii, care este „raiul matematicii“ [23]. Răsfoind cel mai elementar tratat de mecanica fluidelor, cei mai mulţi dintre noi ne vom convinge că această disciplină este iadul matematicii. Instrumentele aritmetice şi geometrice de care dispunea Leonardo erau departe de a fi cele de care ar fi avut nevoie pentru a-şi realiza speranţa nesăbuit de optimistă cu care pornise la drum, şi anume că va putea înregistra şi explica orice fenomen dintr-un domeniu al fizicii care continuă să se sustragă unei tratări riguroase.

În volumul lor *History of Hydraulics*, Iowa, 1957, Hunter Rouse şi Simon Ince consacră doar cîteva pagini lui Leonardo înainte de a trece la realizările matematice ale lui Bernoulli în secolul al XVII-lea şi la cele ale lui d'Alembert în secolul al XVIII-lea. Totuşi, ei recunosc că trebuie să se atribuie lui Leonardo meritul de a fi formulat o lege fundamentală, cunoscută astăzi sub denumirea de „principiul continuităţii“. Acesta spune că „în orice porţiune a cursului său, un rîu transportă o cantitate egală de apă într-un timp egal, oricare ar fi lăţimea, adîncimea, panta sau sinuozitatea lui“. Rezultă că „un rîu cu aceeaşi adîncime va curge cu atît mai repede în porţiunile mai înguste decît în cele late cu cît lăţimea mai mare o depăşeşte pe cea mai mică“, după cum se exprimă Leonardo în manuscrisul A din 1492 [24].

Această corelaţie este mai curînd rezultatul gîndirii decît al observaţiei ; Leonardo a aflat-o raţionînd, nu privind şi măsurînd [25].

Odată ce am admis că apa nu poate fi comprimată, principiul urmează de la sine, deoarece acolo unde este mai îngust, curentul de apă trebuie să-şi mărească viteza pentru a ţine pasul, ca să spunem aşa, cu porţiunile mai late ale rîului.

După ce am învăţat să vorbim cu mai mult respect despre deducţie decît au făcut-o acei istorici ai ştiinţei aflaţi sub vraja inductivismului baconian, putem judeca din nou ideea originală a lui Leonardo de a face din ştiinţa apei o ştiinţă deductivă, pornind de la principii fundamentale ca Elementele lui Euclid. Leonardo a găsit principiile de la care a pornit în tradiţia ştiinţei aristotelice, predominantă în gîndirea epocii sale. Conform acestei doctrine, lumea sublunară — lumea de sub lună — consta din cele patru elemente : pămîntul, apa, aerul şi focul, fiecare avînd „locul lui“ în univers. Fiind cel mai greu, pămîntul ocupa centrul, iar după el urmau în ordine apa, aerul şi focul. Această descriere nu părea deloc arbitrară, căci nu se constata oare în mod curent că aceste substanţe tindeau să revină la locul lor atunci cînd erau deplasate ? Dă drumul unui bulgăre de pămînt şi el va cădea în direcţia centrului, dacă nu este împiedicat de vreun obstacol. Apa formează în mod natural a doua sferă, instalîndu-se în ocean şi lacuri deasupra pămîntului solid. Dacă dai însă drumul unei bule de aer în apă, ea va tinde să se înalţe spre „casa“ ei, atmosfera. În fine, dacă aprinzi un foc în atmosfera noastră, îl vei vedea silindu-se să se ridice tot mai sus spre locul lui legitim, imediat sub al cincilea element sau „chintesenţa“, eterul lipsit de greutate, din care sînt făcute stelele.

În manuscrisul C din 1490, Leonardo reafirmă această descriere aristotelică ortodoxă a ceea ce se numea „mişcarea naturală“, şi anume mişcarea unui element către locul lui.

> Mutate din locul lor natural, toate elementele doresc să se întoarcă în acel loc, mai ales focul, apa şi pămîntul. Şi cu cît este mai scurtă calea pe care se face această întoarcere, cu atît este mai dreaptă, şi cu cît este mai dreaptă calea, cu atît este mai mare şi izbirea dacă i se împotriveşte ceva [26].

Iată o primă legătură, care putea fi uşor verificată prin observaţie — deosebirea dintre un curs de apă şerpuitor şi unul drept, ilustrată de schiţa însoţitoare. Era exemplificarea unei legi cosmice.

Ştim cît îl înfiora pe Leonardo acţiunea acestor legi şi cu cîtă pasiune căuta să afle consecinţele valabilităţii lor universale. Astfel, în acelaşi caiet de însemnări, folio *23v*, el a imaginat ceea ce s-ar numi acum o experienţă ideală cu caracter pur deductiv :

> Dacă ar exista un lac foarte întins fără intrare şi ieşire şi nevălurit de vînt, şi dacă ai îndepărta o minusculă porţiune din mal mai jos de suprafaţa lacului, toată apa de deasupra orificiului s-ar scurge prin el fără să deplaseze apa de dedesubt.

Leonardo desenează un vas cu apă acoperită cu o peliculă de ulei, care se poate scurge fără ca apa să se clintească (fig. 90). „Într-un asemenea caz", citim, „natura, constrînsă de raţiunile propriei ei legi, care este sădită în ea, face ca suprafaţa apei închise între maluri întregi să se afle peste tot la distanţă egală de centrul pămîntului" [27].

Leonardo nu cunoştea fricţiunea provocată de curentul creat în felul acesta. Dar chiar încercarea de a crea o situaţie ideală a ceea ce numim acum un „fluid ideal" dovedeşte mult mai bine geniul său ştiinţific decît ar face-o presupusa precizie a ochiului său.

Există o a doua lege generală pe care o aplică Leonardo atunci cînd discută mişcarea, legea reflectării sau ricoşării, din care s-a inspirat în manuscrisul A din 1492 :

> Se vede limpede şi se ştie că apa care se loveşte de malurile rîurilor se mişcă asemenea unor mingi aruncate de perete, care sînt reflectate sub unghiuri similare unghiului de izbire şi care se lovesc apoi de pereţii opuşi (fig. 91) [28].

Ca hidrotehnician, Leonardo se interesa în mod special de acest efect, care îi sugera posibilitatea de a prevedea principalele puncte supuse eroziunii. El revine mereu la situaţii de felul acesta, în care apa este oprită de un mal şi, datorită ricoşării, deteriorează malul opus [29] (fig. 92). Dar comparaţia între mingea care ricoşează şi reflectarea apei îi oferea perspective şi mai vaste din punctul de vedere al fizicii teoretice, deoarece el credea că această mişcare a mingii urma o lege strictă atît în privinţa traiectoriei, cît şi a lungimii drumului urmat. Leonardo era convins, după cum rezultă din manuscrisul A, că traiectoria în zigzag a unei mingi aruncate oblic în jos, care se izbeşte de pămînt şi sare în sus de mai multe ori, este exact tot atît de lungă şi se încheie exact după acelaşi timp ca şi cea a unei mingi aruncate orizontal prin aer (fig. 93).

Inutil să mai spunem că aceasta este una din concluziile apriorice ale lui Leonardo, pe care experienţa o infirmă ; nici de data aceasta el nu ia în considerare frecarea provocată de orice ciocnire, care întrerupe impulsul aruncării. Aşa cum ştim astăzi, datorită acestei frecări, o parte din energia de aruncare se transformă în căldură şi se răspîndeşte în aer. Cu alte cuvinte, şi noi credem ferm că există o lege care guvernează raportul dintre aceste

două fenomene și vorbim în acest caz despre legea conservării energiei.

Deși nu cunoștea complexitatea acestor raporturi, Leonardo întrevedea importanța crucială a legii postulate de el :

> O, cît de minunată este dreptatea ta, *Primum Movens* ! Tu n-ai vrut să lipsești nici o forță de ordinea și egalitatea efectelor ei inevitabile [30] !

De fapt, Leonardo dedusese această lege generală dintr-o altă premisă a lui Aristotel și această gîndire este cea care explică, în ultimă instanță, preocuparea lui Leonardo pentru vîrtejuri :

> În general — citim în același caiet timpuriu — toate lucrurile doresc să se mențină în natura lor. De aceea, curentul de apă dorește să-și mențină cursul în conformitate cu forța care l-a provocat, și dacă întîlnește un obstacol care i se opune, parcurge toată lungimea cursului început prin mișcări circulare și învîrtejite [31].

Și aceste mișcări „vor parcurge aceeași lungime în același timp ca și cum drumul ar fi drept" [32]. Asociați această lege cu principiul continuității și veți avea explicația vîrtejurilor pe care Leonardo le desena cu atîta sîrg, răsucite în afară cînd cursul de apă se lățește. Această lărgire a albiei rîului obligă curentul să se încetinească, creînd astfel un obstacol pentru apa care sosește cu viteză mai mare, fapt care trebuie compensat prin mișcări circulare [33] (fig. 94).

Am văzut că aceste mișcări sînt perfect proporționale cu impulsul care le dă naștere. Prin urmare, o cascadă va reclama vîrtejuri mult mai lungi, ceea ce s-ar și întîmpla dealtfel, dacă o mare parte din energia ei nu s-ar transforma în căldură datorită frecării.

Cred că schițele lui Leonardo devin mult mai clare și chiar mult mai frumoase dacă le considerăm, cum era și intenția lui, ilustrații ale acestui sistem închegat de axiome interconectate. Vîrtejurile desfășurate în tirbușon din desenul nr. 12663r de la Windsor (fig. 95) constituie un exemplu nimerit. Ele nu sînt nici stilizate, nici observate, ci indică forța cu care se izbește apa și care se consumă în aceste mișcări în spirală.

Dar desenul ilustrează de asemenea complexitatea la care ajunsese gîndirea lui Leonardo cînd se ocupa de aceste legi. Este limpede că, pentru Leonardo, aproape în fiecare caz dat, diverșii factori sau diversele principii în acțiune se combinau pentru a da forma mișcării observate. Principiul continuității, mișcarea rîului care se conforma tendinței apei de a-și lua locul cît mai apropiat de centrul pămîntului, ricoșeurile și vîrtejurile în momentul întîlnirii cu un obstacol și impulsul suplimentar provocat de o cădere de apă, toate trebuiau să fie luate în considerare pentru a explica mișcarea reală.

Una din cele mai celebre însemnări ilustrate despre apă (fig. 96) este menită să exemplifice o asemenea combinație. E vorba de însemnarea care însoțește desenul 12579r din colecția de la Windsor :

> Remarcați mișcarea suprafeței apei, care seamănă cu cea a părului, care are două mișcări, una depinzînd de greutatea părului și cealaltă de sensul buclelor ; tot astfel, apa formează vîrtejuri circulare, dintre care unul urmează impulsul cursului principal, iar celălalt urmează calea mișcării incidente și reflectate [34].

Leonardo dorea de fapt să spună un lucru destul de simplu. El voia doar să ne amintească doi factori — mișcarea în spirală a

vîrtejului și tracțiunea spre înainte a rîului [35]. Uneori Leonardo numește formația care rezultă un val în formă de coloană [36]. Întîlnirea și încrucișarea acestor valuri și vîrtejurile care se creează urmau să fie și ele sistematizate în Tratatul despre apă (fig. 89).

Doresc să menționez încă o dată uimitoarea îndrăzneală și optimismul acestui proiect, căruia Leonardo i-a dedicat atît de mult timp și atît de multe eforturi. El știa că fenomenul valurilor se deosebește în principiu de cel al curgerii apei. Există pasajul celebru în care Leonardo descrie și analizează efectul aruncării unei pietre într-un iaz cu apă stătătoare și undele care se propagă spre exterior în cercuri din ce în ce mai largi [37], adăugînd că mișcarea valurilor nu deplasează masele de apă, deoarece observase că obiectele care pluteau pe iaz se înălțau și se lăsau în jos în același loc. Cu extraordinara lui intuiție, Leonardo a înțeles și comparația dintre această mișcare ondulatorie și valurile care par că aleargă pe un lan de grîu fără ca paiele să se mute din loc [38]. El știa de asemenea că propagarea unui impuls poate fi observată în apă cînd cercurile se transformă în ovale prelungi [39] și, dacă interpretez corect un alt pasaj, el își dădea seama că cele două mișcări, a apei și a impulsului, se pot anula reciproc, dînd naștere unui val imobil [40].

Am căutat să consult specialiști eminenți în hidrodinamică despre modul în care interacționează aceste forțe într-un rîu turbulent, dar ei au clătinat doar capul sau au ridicat din umeri. Există prea multe variabile; forțele care acționează nu pot fi calculate nici măcar cu mijloacele moderne. Dar Leonardo spera inițial să explice fiecare vîrtej, și aceasta în ciuda faptului că trebuia să ia în considerare și alte complicații născute din interacțiunea apei cu celelalte elemente. Pămîntul din albia și malurile rîului provoca o frecare care în-

cetinea mișcarea apei în vecinătatea lui [41], după cum a putut constata observînd înălțimea variabilă a vîrtejurilor pe care le provoca înfigînd bețe la diferite distanțe de mal [42]. Pămîntul antrenat de apa turbulentă îi mărea greutatea și, în consecință, forța [43].

În plus, intervine și un alt element, aerul care este prins în apa în cădere și dorește să revină la locul lui. În desenul de la Windsor asupra vîrtejurilor (fig. 95), găsim titlul caracteristic *opera e materia nuova non più detta*, „lucrare și temă nouă netratate încă". Este vorba de ideea că ceea ce împiedică o parte din apă să urmeze cursul descendent al rîului este aerul capturat sub formă de spumă. Această pernă de aer împiedică vîrtejurile care se rotesc în sensuri diferite să interacționeze și să se anuleze reciproc [44].

Sper că aceste cîteva idei ale lui Leonardo [45] ne permit să privim cu alți ochi primul exemplu citat, desenul 12660*v* de la Windsor (fig. 82), și să apreciem textul :

> Mișcările apei în cădere, după ce a pătruns în iaz, sînt de trei feluri, și la acestea trebuie adăugată o a patra, care este mișcarea aerului antrenat în apă de către apă. Și aceasta este cea dintîi și fie ea prima definită ; și fie a doua cea a aerului antrenat în apă, și a treia mișcarea apelor reflectate după ce au cedat aerul comprimat celuilalt aer ; cînd apa s-a înălțat sub forma unor bășici mari, ea capătă greutate în aer și de acolo cade înapoi pe suprafața apei, în care pătrunde pînă ajunge la fund, lovind și erodînd fundul. A patra este mișcarea învîrtejită, de pe suprafața iazului, a apei care se întoarce la locul izbirii deoarece se află la un nivel mai coborît între apa incidentă și cea reflectată. Mai trebuie adăugată o a cincea mișcare, numită miș-

carea ascensională, care este deplasarea apei reflectate atunci cînd aduce la suprafaţă aerul care se scufundase cu ea.

Privind izbirea corăbiilor, am văzut că apa de sub suprafaţă îşi urmează mai complet rotaţiile decît cea care se învecinează cu aerul, şi aceasta se întîmplă pentru că apa nu are greutate în apă, dar are greutate în aer. Prin urmare, apa care se mişcă în apă stătătoare are tot atîta forţă cît are impulsul care îi este imprimat de obiectele în mişcare, iar acest impuls se consumă în rotaţiile de mai sus.

Dar acea parte a apei năvalnice care se află între aer şi cealaltă apă nu poate face atît de multe rotaţii, deoarece greutatea ei o stînjeneşte şi de aceea nu-şi poate încheia rotaţia [46].

Am îndrăznit să citez în întregime acest pasaj întortocheat în toată accepţiunea cuvîntului, deoarece el nu mai lasă nici o îndoială asupra faptului că un desen ca acesta trebuie considerat mai curînd o schemă în care Leonardo şi-a prezentat ideile teoretice decît un instantaneu realizat de o extraordinară pereche de ochi. Este limpede că unele din aceste idei sînt corecte, pe cînd altele n-ar putea fi acceptate în această formă de către oamenii de ştiinţă actuali.

Observaţi bunăoară că, deşi face deosebirea între mişcarea ondulatorie şi curgere, Leonardo pare să identifice aci valurile cu vîrtejuri incomplete, adică cu un spectru de curgere. El are chiar dreptate în parte, în măsura în care o particulă dintr-un val tinde să se deplaseze în sus şi în jos într-un fel de rotire, însă în acest caz intuiţia parţială l-a făcut uneori pe Leonardo să deseneze valuri care se răsucesc înapoi, ca şi cum unduirea însăşi ar căuta să închidă cercul [47].

Accentuînd caracterul teoretic şi „deductiv" al multora din schiţele lui Leonardo, nu vrem neapărat să spunem că formele pe care le-a ilustrat n-ar putea exista şi în realitate. După cum sistemul astronomic al lui Ptolemeu putea „cuprinde fenomenele" observate pe cerul înstelat, tot astfel mecanica lui Leonardo, în mare măsură aristotelică, putea fi deseori modelată pentru a se potrivi cu ceea ce vedea el. Nu aducem o critică geniului lui Leonardo spunînd că un aparat de fotografiat ultrarapid vede mai mult şi uneori vede altfel. Unele forme de mişcare pe care acesta le inregistrează frecvent nu îşi găsesc corespondentul în nici unul din studiile lui Leonardo, dar cîteva şi-l află. Multe din desenele în care Leonardo a reprezentat vîrtejuri formate chiar în spatele unui obstacol, unde apa şi aerul se răsucesc şi se întorc împotriva curentului din ambele părţi, prezintă o marcată asemănare cu anumite fotografii ale unor modele similare (fig. 97 şi 98). Dacă această asemănare trebuie atribuită vederii ascuţite şi rapide a lui Leonardo este însă o altă chestiune [48]. Un vîrtej ideal poate da naştere unui model aproape static şi poate fi urmărit pe îndelete [49]. Există în apă mişcări şi mai frumoase, care i-ar fi plăcut lui Leonardo dacă ar fi putut vedea ceea ce înregistrează aparatul de fotografiat (fig. 99).

Am văzut însă că ar fi periculos să conchidem că Leonardo privea vîrtejurile în acelaşi fel cu cercetătorul modern. Există dovezi că interesul lui pentru acest fenomen a fost trezit de o altă moştenire a ştiinţei greceşti care-l preocupase pe om timp de multe secole. Este vorba de ideea că natura are oroare de vid şi că orice deplasare care se produce într-un fluid şi riscă să dea naştere unui vid este imediat compensată de o mişcare contrară, care umple locul rămas gol. Prima descriere amănunţită a acestei mişcări circulare apare în

dialogul lui Platon *Timaios*, în care se discută consecinţele respiraţiei :

> Întrucît nu există un vid în care să poată pătrunde vreunul din corpurile în mişcare, iar răsuflarea noastră se mişcă în afară, ceea ce rezultă este limpede oricui, anume că răsuflarea nu pătrunde într-un vid, ci împinge corpul învecinat din loc ; şi, la rîndul lui, corpul astfel deplasat îl goneşte pe următorul ; şi datorită acestei legi a necesităţii fiecare asemenea corp este împins spre locul din care a ieşit răsuflarea şi pătrunde în el, umplîndu-l şi urmînd răsuflarea ; şi toate acestea au loc ca un singur proces simultan, ca o roată care se învîrteşte, pentru că nu există vid [50].

Platon stabileşte o relaţie între această mişcare circulară şi circulaţia elementelor în univers. Nu avem nici o dovadă că Leonardo cunoştea acest pasaj, dar în manuscrisul F găsim o celebră aluzie la *Timaios* în legătură cu teoria geometrică a elementelor [51]. Există cu siguranţă multe cazuri în care gîndirea lui Leonardo a fost influenţată de acest mod de a raţiona. În manuscrisul A el a postulat că mişcarea de la suprafaţa apei trebuie să fie compensată de o mişcare contrară pe fund, atribuind o astfel de mişcare şi adîncurilor mării [52]. Chiar teoria lui despre maree, în care respinge atracţia lunii, se bazează pe ideea unei mişcări contrare datorite apei rîurilor care se aruncă în ocean [53] (fig. 100).

Dar cel mai important rol a fost rezervat acestei teorii a contracurentului în fizica lui Aristotel, în care era cunoscută sub numele de *antiperistasis* [54]. Această mult discutată teorie s-a născut ca răspuns la o dificultate evidentă ivită din teoria lui Aristotel despre mişcare. Aristotel credea că aici, pe pămînt, sau, mai bine zis, în lumea sublunară, repausul este starea normală al lucrurilor aflate la

locul lor şi că mişcarea nu face decît să le deplaseze, contrar tendinţei lor intrinseci, atît timp cît sînt împinse. De aceea, în momentul în care pierd contactul cu forţa care le împinge, ele revin în poziţia lor naturală. Din păcate, această deducţie nu se împăca cu simplul fapt că o piatră continuă să zboare în sus după ce a ieşit din mîna care a aruncat-o şi o săgeată face acelaşi lucru după ce s-a desprins de coardă. Pentru a evita un eşec total, a fost necesar să se caute o explicaţie în comportamentul mediului prin care se deplasa piatra sau săgeata. Fiecare particulă de aer care primea o lovitură o împingea pe următoarea şi, ca în Platon, din necesitatea de a umple vidul rezultat se năştea o mişcare circulară. Nici Aristotel — care avea îndoieli cu privire la această explicaţie — şi nici comentatorii lui medievali, care au acceptat-o, nu ne-au explicat cum rezolva *antiperistasis* problema creată de mişcarea „impusă". Deschideau undele rezultate calea proiectilului şi-l antrenau înainte, sau se închideau în urma lui şi în felul acesta îl împingeau ?

În orice caz, ideea lui Aristotel că mediul este responsabil de mişcare era acceptată de Leonardo în prima lui perioadă milaneză [55]. Găsim o redare detaliată a acestor fenomene în manuscrisul A, unde Leonardo descrie „mişcările circulare" ale mediului şi compară mişcarea unui proiectil cu cea a bărcii în apă : „...Şi pentru că nici un loc nu poate fi un vid, locul de unde pleacă barca doreşte să se închidă şi creează o forţă ca un sîmbure de cireaşă strîns între degete, şi dînd naştere acestei forţe apasă şi prinde barca" [56].

Comparaţia, adăugată pe marginea însemnării, între acţiunea mediului şi cea a degetelor care fac ca un sîmbure de cireaşă alunecos să ţîşnească înainte nu putea fi mai clară şi mai plauzibilă.

În Codex Atlanticus există o descriere similară, menită să explice de ce se mişcă peştii

în apă mai repede decît păsările în aer, cu toate că, aerul fiind mai puțin dens, ne-am aștepta să fie invers. Nu sînt nici pe departe convins că observația lui Leonardo este corectă, dar explicația lui se inspiră tot din fizica aristotelică :

> Aceasta se întîmplă pentru că apa în sine este mai densă decît aerul și deci mai grea, și din acest motiv este mai iute în a umple la loc vidul pe care-l lasă peștele în urma lui. De asemenea, apa pe care o lovește în fața lui nu este comprimată cum este aerul în fața păsării și creează un val care prin mișcarea lui pregătește și amplifică mișcarea peștelui [57].

Unele din aceste idei l-au însoțit pe Leonardo toată viața. Astfel, în manuscrisul G, datat după 1510, găsim o comparație celebră între corpurile peștilor și navele bine construite, citată uneori pentru a demonstra că Leonardo a anticipat principiul hidrodinamic (fig. 101). Dar aceasta este doar o față a medaliei. Textul spune :

> Aceste trei nave cu aceeași mărime, lungime și adîncime sub apă, mișcate de aceeași forță, se vor deplasa cu viteze diferite, deoarece nava care își îndreaptă capătul mai lat înainte este mai iute, pentru că seamănă cu forma păsărilor și peștilor. Iar o asemenea navă despică în față și pe margini o cantitate mare de apă care, cu rotațiile ei, împinge nava de la două treimi din lungimea ei dinapoi... [58]

Evident, Leonardo greșea crezînd că forma extremității dinapoi va face ca apa să împingă vasul înainte, deși avea dreptate în măsura în care această formă reduce rezistența apei, facilitînd înaintarea.

Știm că pe atunci Leonardo respinsese în mod explicit ideea de *antiperistasis*, cel puțin în ceea ce privește acțiunea aerului. În Codex Leicester există o lungă discuție despre imposibilitatea ei, care nu lasă nici o îndoială asupra aprecierii lui Leonardo [59]. Nu este însă ușor să te dezbari de un mod de a gîndi, mai cu seamă cînd ai depășit cincizeci de ani. Teoria respectivă îl făcuse să-și concentreze atenția asupra unui fenomen deopotrivă frapant și răspîndit — refluarea fluidelor —, care l-a interesat în continuare pînă la sfîrșitul vieții. Astfel, Leonardo a explicat închiderea valvulelor inimii prin mișcarea de întoarcere a sîngelui [60], și se spune că nu este exclus ca el să fi avut dreptate. În orice caz, aplicînd pe vremea aceea ideile pe care le avea despre hidrodinamică în cercetările lui de anatomie, Leonardo a fost pe punctul de a înțelege, în mod cvasimiraculos, transformarea energiei. El s-a întrebat dacă vîrtejurile și frecările din sînge nu provoacă încălzirea acestuia și și-a notat, cu gîndul de a reveni la această chestiune ; „de văzut dacă bătutul laptelui cînd se face unt nu dă naștere la căldură" [61].

Nu încape îndoială că aceste puncte de vedere noi și revizuiri treptate implicau un sacrificiu intelectual din partea lui Leonardo. Nu era ușor să găsești cusururi mecanicii lui Aristotel, pentru că, în ciuda absurdităților ei vădite, aceasta poseda o calitate supremă, datorită căreia era greu de abandonat. Această calitate era tocmai simplitatea ei, care-i permitea să încadreze într-o singură lege unitară cele mai disparate fenomene. Fizicienii de astăzi sînt nedumeriți de faptul că în natură se disting două forțe de atracție aparent independente, gravitația și forțele electromagnetice care asigură coeziunea materiei. Aristotel nu cunoștea nici una din aceste forțe, dar avea o formulă comodă care mergea foarte departe în explicarea mișcării. El afirma că lucrurile doresc să se mențină în starea lor naturală. În

viața de toate zilele, această dorință se manifestă prin ceea ce numim elasticitatea obiectelor, deși nici Aristotel, nici Leonardo nu avea un cuvînt pentru a desemna această importantă noțiune, care a fost inventată și botezată abia în secolul al XVII-lea de către Robert Boyle. Arcul sau resortul care își revin după ce au fost deformate sînt cele mai evidente ilustrări ale acestei legi. În calitatea lui de constructor, Leonardo nu putea să nu fie permanent preocupat de această metodă de conservare și transmitere a energiei. Răsucind un mecanism de ceasornic, înmagazinăm energie care va fi eliberată pe măsură ce resortul se desfășoară. În afara surselor naturale de energie, cum sînt curenții de apă și aer, epoca lui Leonardo mai avea cîteva metode de a produce „forță", astfel că Leonardo a acordat multă atenție resorturilor sau frînghiilor răsucite ca forțe motrice (fig. 102). Adevărat, energia lor se epuiza repede și este interesant de văzut cum încerca Leonardo să le prelungească efectul cuplînd o serie de resorturi și asigurînd astfel o mișcare continuă [62].

Sîntem din nou izbiți de unitatea gîndirii lui Leonardo atunci cînd le explică colegilor lui artiști forma draperiilor (fig. 103) cu ajutorul versiunii aristotelice a legii elasticității :

> Prin natura lor, toate lucrurile doresc să-și păstreze ființa. Avînd o densitate și grosime egală pe ambele fețe, draperia dorește să rămînă netedă : prin urmare, dacă este silită de vreun fald sau de vreo cută să nu mai aibă netezime, poți observa natura acestei forțe în partea cea mai încrețită... [63].

Cred că în lumina acestor observații își găsesc locul potrivit mult citatele însemnări despre „forță" din prima perioadă milaneză a lui Leonardo. Ele par mai puțin mistice dacă admi-

tem că, scriindu-le și rescriindu-le, Leonardo se gîndea la desfășurarea unui resort sau la destinderea unei praștii :

> Forța este completă și întreagă în totalitatea ei și în fiecare parte a ei. Forța este o calitate nematerială *(spirituale)*, o putere invizibilă care este conferită, prin violență accidentală, tuturor corpurilor dincolo de tedința lor naturală... de către corpurile însuflețite corpurilor neînsuflețite, dînd acestora aparența vieții... ea aleargă furioasă spre pieirea ei, întîrzierea o întărește și viteza o slăbește. Ea trăiește din violență și moare prin libertate... o putere mare îi dă o mare dorință de moarte. În furia ei, gonește tot ce stă în calea distrugerii ei... ea sălășluiește în corpurile aflate în afara căii și folosinței lor naturale... nimic nu se mișcă fără ea... nici un sunet ori glas nu se aude fără ea [64].

Probabil că ceea ce l-a incitat pe Leonardo să bîjbîie după aceste fraze solemne a fost conștiința faptului că, dată fiind fizica lui Aristotel, orice forță din această lume sublunară se datorește, în ultimă instanță, unei dislocări „accidentale". Fără „violența" aplicată din afară, toate elementele ar sta liniștite la „locul cuvenit", iar dorința lor de a realiza această stare naturală explică toate mișcările observate. Aceasta se referă în mod special la teoria balistică care, în accepțiunea modernă, este o teorie despre elasticitatea mediului. Mediul prin care se deplasează corpul trebuie să se dea în lături, după care se repede înapoi și în felul acesta antrenează sau împinge proiectilul înainte. Se poate deci considera că aerul sau apa se încolăcesc și se descolăcesc asemenea unui resort în spirală, și frecvent Leonardo desenează mișcarea lor în formă de resort.

De asemenea am văzut că, după Aristotel, mișcarea „naturală" (în opoziție cu cea „impusă") își are originea în aceeași lege fundamentală după care toate lucrurile doresc să-și păstreze locul și forma lor naturale. A ridica o piatră și a o lăsa să cadă ori a da drumul unei bule de aer în apă sînt acțiuni care nu se deosebesc în principiu de întinderea și destinderea unei fîșii de cauciuc.

Privit astfel, universul este ca un uriaș ceas întors ; forțele pe care le vedem în el se datoresc unor acțiuni violente anterioare, care creează mișcare. În lumea noastră n-ar exista rîuri și ploaie dacă apa n-ar fi fost mai înainte antrenată în sus de căldură [65] ; puterea și furia cu care se repede în jos apa sînt rezultatul dorinței de a reveni la locul ei [66].

Leonardo presupunea că ceea ce se susține despre „macrocosmos" este adevărat și despre „microscosmos", organismul omenesc. În orice caz, în însemnările lui timpurii despre fiziologia simțurilor, el atribuie „impresiile" unor loviri [67]. Iar în una din cele mai poetice însemnări, identifică speranțele și aspirațiile spiritului cu dorința de autodistrugere, prin destinderea resortului.

> Privește la speranța și dorința de a reveni acasă și de a se întoarce în haosul primordial, ca molia la lumină, și omul, care cu neîncetată dorință așteaptă bucuros mereu primăvara următoare, mereu vara următoare, mereu lunile următoare și anii următori, părîndu-i-se că atunci cînd vin lucrurile pe care le așteaptă ele sosesc prea tîrziu ; și nu vede că-și dorește propria lui distrugere. Dar această dorință este inerentă acelei chintesențe, spiritul elementelor, care, fiind închisă așa cum este sufletul în corpul omenesc, dorește mereu să se întoarcă la cel care a trimis-o acolo ; vreau să știi că

> această dorință este tocmai acea chintesență, tovarășa naturii, și că omul este un model al lumii [68].

Cercetătorii operei lui Leonardo și-au dat seama de o schimbare treptată care i-a influențat concepția filozofică spre sfîrșitul vieții. Observații amănunțite și diferite critici l-au obligat tot mai mult să-și revizuiască și să-și modifice teoria unitară. Am văzut că ajunsese să respingă tradiția aristotelică, dar n-avea cu ce să o înlocuiască. În unele însemnări din acea perioadă, surprindem o notă de scepticism și deziluzie ; astfel, în manuscrisul K, datat circa 1507, citim :

> Apa care se mișcă în rîu este ori chemată, ori gonită, ori se mișcă de la sine. Dacă este chemată, sau mai curînd dacă i se poruncește, cine îi poruncește ? Dacă este gonită, ce o gonește ? Dacă se mișcă de la sine, ea dovedește că este înzestrată cu rațiune, însă corpurile care își schimbă mereu forma nu pot fi înzestrate cu rațiune, deoarece în asemenea corpuri nu există judecată [69].

Chiar în privința acestor forme schimbătoare, găsim în manuscrisul G, ultimul din caietele de însemnări, o nouă înțelegere a imensei varietăți și a imprevizibilității „numărului infinit de mișcări" din curenții de apă, ca și o splendidă descriere a unui obiect plutitor antrenat de valurile care se împing unul pe altul :

> ...mișcare care este uneori iute și alteori lentă, iar uneori se întoarce la dreapta și alteori la stînga, cînd în sus, cînd în jos, rotindu-se și răsucindu-se ba într-un sens, ba în altul, ascultînd de toate forțele, și în lupta care se pornește între aceste forțe cade totdeauna pradă celei învingătoare [70].

Însemnarea de pe un desen cu vîrtejuri de apă din colecția de la Windsor denotă o înțelegere similară a limitelor cunoașterii omenești :

> Navigația nu este o știință făcută să aibă perfecțiune, căci dacă ar avea ar scăpa de orice pericol, cum fac păsările în furtunile de vînt și peștii în furtunile de pe mare și în rîurile umflate, în care nu pier [71].

Renunțase Leonardo la năzuința lui de a defini toate formele de mișcare din apă și din aer ? Renunțase să construiască „pasărea“ ? Știm că tocmai în acei ani renunțase de asemenea la analogia între macrocosmos și microcosmos, care-i călăuzise ideile despre circulația apei și a sîngelui. Însă cu toate că aceste idei unificatoare i se frînseseră în mîini, el a folosit frînturile pentru a nu înceta să caute. Deși renunțase la *antiperistasis*, a continuat să dea multă importanță elasticității mediului în cercetările lui despre aer și apă. Deosebirea dintre cercetările lui Leonardo despre zbor și aerodinamica modernă constă tocmai în faptul că cele dintîi se bazau pe compresibilitatea aerului, pe cînd în cea din urmă aceasta este neglijată la viteze mai mici decît viteza sunetului [72]. Leonardo a rămas convins că, încercînd să-și recapete densitatea normală, aerul comprimat de bătăile aripilor păsării provoacă ascensiunea ei în felul unui resort (fig. 104). De asemenea, el supraestima gradul în care aerul din fața corpului în mișcare devine mai dens, iar cel dinapoia lui se rarefiază. Acestui fapt îi atribuia el mișcările de rotire ale unui obiect care cade prin aer. Căzînd, bucata de lemn comprimă aerul, care o împinge către aerul rarefiat și o obligă să se rotească [73] (fig. 105).

Cred că această teorie explică cea mai frapantă particularitate din așa-numitele Potopuri ale lui Leonardo, anume modul în care apele care cad de sus se răsucesc înapoi ca

și cum ar forma vîrtejuri în aer. Desfășurarea universului nu este o simplă prăbușire ; ea dă naștere la noi vîrtejuri, care-și epuizează furia în aer, provocînd vînturi și uragane.

Este evident, sper, că preocuparea lui Leonardo pentru aceste mișcări turbionare și spiralate nu se datora exclusiv unei preferințe de ordin estetic. Nu vreau să spun că simțul lui artistic era indiferent la frumusețea acestor forme. Speculațiile sînt inutile aci, deoarece el singur a mărturisit-o. Numai în cîteva din meticuloasele lui descrieri ale unor fenomene naturale își exprimă Leonardo încîntarea. Măcar o dată face aceasta în însemnările despre apă din cea de-a doua perioadă milaneză, în care discută acea întrepătrundere a elementelor pe care o cauzează căldura. Leonardo propune o experiență cu apă clocotindă în care se pot adăuga cîteva grăunțe de mei :

> Datorită mișcării acestor grăunțe poți cunoaște repede mișcarea apei care le antrenează, și cu ajutorul acestei experiențe poți cerceta multe mișcări frumoase care se produc atunci cînd un element pătrunde în altul [74].

Închipuiți-vă încîntarea pe care o va fi resimțit Leonardo, cu pasiunea lui pentru complexitate și întrepătrundere, văzînd cum se încrucișează la infinit valurile.

Am vorbit la început despre caracterul unitar al gîndirii lui Leonardo și sînt convins că în compozițiile lui se găsesc ecouri ale concepției pe care și-o formase despre acțiunea impulsului și reculului, care, laolaltă, creează variatele forme ale mișcării apei.

Ce altceva este *Cina cea de taină* decît un studiu al efectului pe care-l are cuvîntul asupra unui grup de oameni care se retrag și revin (fig. 106) ? Știu că această comparație pare forțată, dar ea nu l-ar fi surprins pe Leonardo.

Pe ultima pagină din Codex Leicester, acesta citează frumoasa imagine din *Paradisul* lui Dante (XIV, 1—3) ilustrînd efectul cuvintelor Sfîntului Toma, care se află în afara cercului, asupra Beatricei, care stă în centru, și înapoi de la ea către cerc :

Dal centro al cerchio, a si dal cerchio al centro
Movesi l'acqua in un ritondo vaso.
Secondo ch'è percossa fuori o dentro.

(De la centru la cerc și iarăși de la cerc la centru se mișcă apa într-un vas rotund după cum este lovită dinafară sau dinăuntru.)

Putem asocia această imagine cu una din cele mai misterioase însemnări ale lui Leonardo despre propagarea impulsurilor :

> Despre suflet : Mișcarea pămîntului împotriva pămîntului pe care-l lovește deplasează puțin partea lovită. Apa lovită de apă creează cercuri în jurul punctului de izbire ; pe o distanță mai mare vocea în aer ; și mai lungă în foc ; și mai lungă încă spiritul în univers, dar pentru că acesta este finit, impulsul nu se extinde la infinit [75].

Nu pretind că înțeleg perfect această absconsă speculație, dar cred că ea ne îndreptățește să considerăm acțiunile ființelor raționale ca fiind sub imperiul unor legi dinamice similare celor care guvernează comportamentul apei și aerului.

Dacă tot ne aflăm pe această cale, putem compara grupul central din *Bătălia de la Anghiari* cu ciocnirea forțelor care se întrepătrund într-un vîrtej. Nu voi insista asupra acestor comparații, deoarece nu sînt necesare pentru a dovedi că în opera lui Leonardo tranziția de la studiile despre apă la creațiile artistice nu implică nici un efort. Așa cum am

văzut, descrierile și desenele referitoare la Sfîrșitul lumii nu pot fi izolate de schemele și însemnările științifice ale lui Leonardo (fig. 107).

Aceste uimitoare creații au trezit ecouri atît de vii în atmosfera sumbră din secolul al XX-lea [76], încît n-aș putea adăuga prea mult la cele scrise deja despre ele. Aș dori să spun un singur lucru, care ține, dealtfel, de domeniul speculației. Se presupune în general că aceste desene reprezintă meditațiile intime ale artistului pe cale de îmbătrînire. Există, într-adevăr, în aceste schițe un element de monolog continuu, la care parc-am trage cu urechea ori de cîte ori încercăm să pătrundem în universul maestrului. Totuși, nu văd de ce ar fi aceasta mai adevărat despre desenele cu Potopul și Sfîrșitul lumii decît despre alte însemnări și planuri. Nu s-ar putea oare ca el să fi proiectat o lucrare care să-i cuprindă constatările cu privire la acțiunile elementelor și fenomenelor din natură, mergînd pînă la efectele lor cele mai mărunte ?

Deși este vorba doar de speculații, stabilirea unei legături între cristalizarea acestui proiect și rivalitatea dintre Leonardo și Michelangelo n-ar fi în neconcordanță cu caracterul celui dintîi. Sosind la Roma în decembrie 1513 și stînd din timp în timp acolo pînă în 1516 nu se poate să nu fi văzut Capela Sixtină, unde va fi descoperit că fostul lui rival progresase și mai mult în redarea corpului omenesc, dar regresase și mai mult în redarea efectelor atmosferice care, pentru Leonardo, constituiau gloria picturii. Îndeosebi o privire asupra Potopului lui Michelangelo (fig. 108) îl va fi convins pe Leonardo că maestrul nu era universal, după cum nu fusese nici „Boticelli al nostru“, care pictase peisaje foarte urîte [77].

Leonardo îl mai putea învinge pe acest tărîm. Gantner a observat vaga asemănare

dintre compoziţia Potopului lui Michelangelo şi desenul lui Leonardo cu nr. 12376 din colecţia Windsor (fig. 109), dar, mai prudent decît mine, n-a tras nici o concluzie [78]. Oare Leonardo nu s-a apucat de lucru pentru a demonstra că Potopul sau Sfîrşitul lumii trebuiau redate ca o uriaşă catastrofă cosmică? Oare n-a visat chiar la o asemenea comandă?

Nu pot, desigur, dovedi sau măcar face plauzibilă ipoteza că Leonardo spera să-şi încununeze studiile despre mişcarea apei şi aerului cu o lucrare la Roma care l-ar fi sfidat pe marele Michelangelo şi ar fi fost o ilustrare cosmică a desfăşurării universului. Eventual, însă, mai putem prinde ultimele reverberaţii ale unui asemenea plan, cercurile cauzate de impactul dintre spiritul lui şi spiritul altora.

Ne amintim că, atunci cînd vorbeşte despre efectul artei lui Michelangelo asupra lui Rafael, Vasari atribuie tînărului maestru motive asemănătoare celor pe care le-am atribuit eu lui Leonardo. După Vasari, Rafael evită în mod voit o întrecere directă cu Michelangelo în redarea nudului, concentrîndu-se îndeosebi asupra acelor domenii ale picturii pe care rivalul lui le neglijase, ca „incendii, aerul agitat şi liniştit, norii, ploaia, fulgerul“ [79].

Desigur, se prea poate ca Vasari să fi inventat această interpretare, după cum a inventat şi altele. Poate că el a raţionalizat pur şi simplu contrastul pe care-l constata între poziţia iniţială a lui Rafael şi cea de mai tîrziu. Este însă de asemenea posibil ca relatarea lui Vasari să conţină un important sîmbure de adevăr. În fond, el avea o foarte bună sursă de informaţii: l-a mai cunoscut pe Giulio Romano, elevul favorit al lui Rafael, şi a fost invitatul lui la Mantova aproape douăzeci de ani după moartea maestrului.

Am avut totdeauna sentimentul că prezenţa lui Leonardo în opera lui Rafael, greu de sesizat, este atît de puternică încît ar trebui să

presupunem un contact direct între cei doi, poate atît la Florenţa, cît şi la Roma. Este o problemă complexă, dar n-avem nevoie s-o cercetăm pentru a admite cel puţin posibilitatea ca Giulio Romano să fi ştiut cîte ceva despre afirmaţiile lui Leonardo şi chiar despre planurile lui de a-l întrece pe Michelangelo. Căci aceasta ne-ar explica cum se face că Giulio Romano a păstrat şi transpus un asemenea proiect în senzaţionala lui operă de mare virtuozitate, *Sala dei Giganti* (fig. 110), pe care Kenneth Clark a asociat-o, în mod atît de surprinzător şi totuşi atît de corect, cu concepţia lui Leonardo despre artă [80]. Eziţi să-i alături pe cei doi pictori, dar pe lîngă faptul că schiţele lui Leonardo conţin zeii vînturilor care suflă şi munţii care se prăbuşesc, în descrierea lui apare chiar motivul celor care „nemulţumindu-se să-şi închidă ochii cu propriile lor mîini, le aşază una peste cealaltă, acoperindu-i pentru a nu vedea crunta măcelărire a rasei umane prin urgia lui Dumnezeu“ [81].

Dar chiar dacă mai persista o vagă amintire a proiectului lui Leonardo, în cele din urmă ea a fost ştearsă de rivalul său, care i-a supravieţuit. *Judecata de apoi* a lui Michelangelo ne face să ne îndoim că Leonardo însuşi ar fi putut evoca o imagine mai zguduitoare a „zilei urgiei“ (fig. 226). În vremea cînd a fost pictată, ştiinţa şi arta porniseră deja fiecare pe drumul ei.

CAPETELE GROTEȘTI

Capetele grotești, pe care Leonardo le-a desenat în număr atît de mare, reprezintă, poate, cea mai puțin studiată fațetă a spiritului său infinit de variat[1]. Totuși, cîndva se numărau printre invențiile lui cele mai apreciate. Pe vremea cînd celelalte minunate desene ale lui nu se aflau la îndemîna artiștilor și amatorilor de artă, ele erau copiate cu sîrguință, colecționate și difuzate în serii de reproduceri. Cele douăzeci și șase de gravuri făcute de Wenzel Hollar în 1645 constituie prima din aceste serii[2]. Titlul *variae figurae monstruosae* (diverse figuri monstruoase), dat de Jacobo Sandrart seriei lui din 1654[3], este caracteristic pentru gustul pe care-l satisfăceau și care s-a manifestat pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea[4]. În ceea ce s-ar putea numi epoca preumanitară, asemenea monstruozități și malformații — piticul, infirmul și fizionomia bizară — făceau parte din categoria „curiozităților" la care lumea căsca ochii cu un amestec de atracție pentru senzațional, umor de calitate inferioară și detașare științifică[5]. Imaginile unor pești stranii, ale unor animale ciudate sau

Acest studiu se bazează pe o conferință ținută la Academia Regală cu ocazia celei de-a 500-a aniversări a nașterii lui Leonardo (1952) și publicată în Achille Marazza (ed.), *Leonardo, Saggi e Ricerche*, Roma, 1954.

ale unor copii diformi se bucurau întotdeauna de succes pe tejgheaua negustorului de stampe la tîrguri și uneori căpătau chiar loc în mapa din cabinetul amatorului de artă. Bizarele invenții ale lui Leonardo s-au încadrat astfel ușor într-un gen iconografic existent, cel al seriilor populare de monstruozități umane, de indivizi cu nasuri enorme, sau de imagini satirice ale urîțeniei împopoțonate, ori ale bătrîneții ursuze batjocorită de tinerețe. Desigur, nu Leonardo a creat acest interes, care-și găsise expresia în teracotele antice și în imaginile caraghioase din Evul Mediu, dar, pentru că a îmbogățit rezerva destul de limitată a formelor existente în această tradiție, invențiile lui, odată descoperite, au atras atenția și au fost copiate, întocmai ca ale lui Hieronymus Bosch în epoca sa ori ale lui Callot un secol mai tîrziu. Mai mult, există cu siguranță o afinitate reală între această tradiție populară și unele din desenele lui Leonardo. Avem dovezi că lui Leonardo îi plăcea acest gen de satiră viguroasă. În tinerețea sa, el trebuie să fi văzut adaptări ale umorului nordic, cum sînt moreștele grotești cu regina de Armindeni în veșmintele ei absurde[6] sau perechea decrepită dar împopoțonată de pe una din gravurile Otto (fig. 111) cu inscripția *dammi conforto* (consolează-mă)[7]. Exagerările modei, subiect mereu luat în derîdere, i-au trezit și ele simțul umorului. Leonardo previne împotriva reprezentării figurilor în veșmintele epocii, „pentru ca urmașii noștri să nu rîdă de noi din pricina scornirilor nebunești care plac lumii" (*Trattato*, McMahon, 574) și face o descriere umoristică a modelor schimbătoare pe care le-a văzut în viața lui. El se complace în acest tip de satiră la adresa nebuniei și vanității cînd desenează perechile ridicole din colecția Windsor (fig. 112 și 113) ; aceeași stare de spirit o găsim și în Codex Forster, unde însoțește un citat din Petrarca, „*Cosa*

bella mortal passa e non dura“ (Ce-i frumos şi muritor se duce şi nu durează), cu o schiţă reprezentînd o femeie bătrînă şi slută (fig. 114) sau atunci cînd, parodiind pasiunea lui Petrarca pentru lauri în Codice Trivulziano, fol. IV, ajunge să redea un grup de feţe urîte (fig. 115).

Această afinitate poate explica repeziciunea cu care au fost adoptate capetele groteşti ale lui Leonardo de satira populară la nord şi la sud de Alpi [8], dar nu şi locul de cinste acordat acestor aşa-numite caricaturi în opera lui Leonardo de unii cunoscători rafinaţi din secolul al XVIII-lea ca, bunăoară, Mariette [9]. Aprecierea acestora corespunde mai curînd cu imaginea despre geniul lui Leonardo care predomina înainte de secolul al XIX-lea şi care datora mult lui Vasari şi lui Lomazzo. În primul rînd Vasari este cel care l-a prezentat pe Leonardo ca un geniu bizar şi imprevizibil, gata să joace feste vizitatorilor lui şi risipindu-şi talentul numai pentru a speria un biet ţăran arătîndu-i capul Meduzei. Caracteristic acelor *„infinite pazzie*“ (nenumărate nebunii) relatate de Vasari este un pasaj celebru în care ne povesteşte că Leonardo se bucura atît de mult cînd vedea *„certe teste bizzare, o con barbe o con capegli degli uomini naturali*“ (anumite capete bizare, fie cu bărbile, fie cu părul oamenilor sălbatici), încît era în stare să urmărească o zi întreagă un asemenea individ pentru a-şi imprima trăsăturile lui în minte şi a le desena apoi din memorie. Este evident că Vasari însuşi considera aceste creaţii demne de a fi colecţionate, dînd astfel tonul pentru urmaşii lui.

Se găsesc multe desene de felul acesta, capete de femei şi de bărbaţi, iar eu posed cîteva făcute de mîna lui în peniţă în caietul de desene la care m-am referit deseori ; cel al lui Amerigo Vespucci, care este un foarte frumos cap al unui bărbat în vîrstă, e desenat în cărbune ; la fel, cel al lui Scaramuccia, bulibaşa ţiganilor [10].

Scaramuccia a fost uneori identificat cu profilul grotesc de dimensiuni mari aflat la Oxford [11] (fig. 116), însă din textul lui Vasari nu putem spune dacă bulibaşa avea o faţă bizară, o barbă sau o podoabă capilară interesantă, sau pur şi simplu un cap frumos ca Amerigo Vespucci, şi nici măcar dacă „la fel“ vrea să spună că şi acest cap era desenat în cărbune sau doar că se afla tot în colecţia lui Vasari. Dovezile sînt insuficiente pentru a permite identificarea lui. Într-o privinţă însă, relatarea lui Vasari este întărită de cercetarea caietelor lui Leonardo ; o însemnare din Codex Forster (II, fol. 3*r*), *„Giovannina viso fantasticho, sta a Sca chaterina all'ospedale* (Giovannina, o faţă fantastică, la spitalul Sfînta Ecaterina), demonstrează interesul lui Leonardo pentru monştri.

Prin natura lucrurilor, nu vom şti niciodată dacă printre figurile groteşti care ne-au rămas există portrete făcute după model, cum ar fi Giovannina. Luate separat, multe din ele pot exista în realitate. De fapt, oricine studiază aceste desene un timp le va vedea trezindu-se pe neaşteptate la viaţă în mulţimile din oraşele noastre. Motivul este probabil acela că sîntem mult prea înclinaţi să numim „monstruozitate“ în artă ceea ce este mai curînd urîţenie obişnuită în realitate. În orice caz, aceia dintre noi care nu sînt pictori de meserie vor fi gata să-şi închipuie figura umană tipică în conformitate cu imaginea „conceptuală“ tradiţională şi să nu observe desele devieri, ca asimetria şi deformaţiile, dacă nu dau pe neaşteptate de ele în artă. Aceasta este doar un alt mod de a spune că multe din aşa-numitele „caricaturi“ ale lui Leonardo nu sînt deformări ale realităţii. De fapt, nici nu există dovezi că el s-ar fi îndeletnicit vreodată cu

denaturarea satirică pe care o numim „caricatură“ [12]. Poate că ceea ce ne izbește drept fantastic și grotesc în ele este mai puțin existența lor ca atare și mai curînd apariția lor printre desenele unui artist renascentist al cărui nume îl asociem cu imagini ale frumosului.

II

Atît timp cît a predominat imaginea lui Leonardo pe care o crease Vasari, aceste opere stranii au putut fi considerate doar o altă manifestare a caracterului ciudat al maestrului. Dar de îndată ce acel vrăjitor excentric și capricios a cedat locul lui Leonardo din veacul al XIX-lea, discrepanța a ajuns intolerabilă. Odată cu redescoperirea și descifrarea manuscriselor lui Leonardo, imaginea lăsată de Vasari a devenit suspectă. În mod evident, biograful nu înțelesese scopul înalt al activității lui Leonardo și văzuse doar capriciu și nesăbuință acolo unde era gîndire profundă și metodă. Ca om de știință, Leonardo din veacul al XIX-lea era permanent în căutare de cunoștințe certe bazate pe experiment și pe observație, iar ca artist aspira mereu către frumos. În manuscrisele și desenele ce ieșeau treptat la lumină se găseau atît de multe dovezi în favoarea acestei interpretări, încît un număr de profiluri urîte sau de monstruozități bizare nu puteau servi drept argumente împotriva ei. Iar dacă acestea nu se prea potriveau cu restul, atunci trebuiau să înceteze de a fi ținta interesului sau, și mai bine, trebuiau înlăturate ca neautentice.

Este exact ceea ce s-a întîmplat în perioada celor mai intense cercetări despre Leonardo, între circa 1880 și 1930. Müller-Walde a dat semnalul în 1889, cînd a negat că există măcar un singur desen autentic al lui Leonardo care l-ar putea scîrbi pe privitor printr-o expresie josnică și stupidă, fără a fi salvat de vreo cali-

tate care să trezească simpatie[13]. El nu ezita să dea deoparte toate desenele care încălcau acest canon, socotindu-le niște creații proaste ale unor imitatori nepricepuți. Această poziție extremistă era greu de susținut, însă exista o metodă mai sigură de a face ca unele figuri grotești fără îndoială autentice să se armonizeze cu imaginea idealizată a supraomului caracteristic secolului al XIX-lea. Ele puteau fi socotite manifestări ale interesului științific pe care-l avea Leonardo pentru formele vieții organice. În această privință Eugene Müntz a dat tonul, în 1899, pentru deceniile următoare: „S-a folosit termenul caricatură pentru aceste studii, ceea ce este o mare greșeală... căci ele sînt fragmente, uriașe fragmente, ale unui Tratat de fizionomie. Leonardo avea o minte mult prea elevată pentru a-și pierde timpul cu comparații frivole menite doar să provoace rîsul. Acest tip de glumă era întru totul necunoscut italienilor din Renaștere, care se pasionau însă după legile ce guvernează aberațiile speciei umane“ [14].

Fidel principalelor preocupări ale secolului său, Müntz continuă explicînd că în aceste studii Leonardo se dovedește a fi un precursor al lui Darwin [15]. Direcția interpretării sale a fost urmată de mulți autori. H. Klaiber a dezvoltat-o într-un studiu amănunțit despre poziția lui Leonardo în istoria fizionomisticii [16]. După A. Venturi, în aceste desene „omul de știință are prioritate asupra pictorului“ [17], E. Hildebrandt le socotea studii despre legile care guvernează structura organismelor diforme [18], Suida considera că tema lor este expresia exterioară a caracterului omenesc [19], iar L. H. Heydenreich a subliniat legătura lor cu tratatul de anatomie pe care intenționa să-l scrie Leonardo. După acest ultim autor, ele trebuiau să facă parte dintr-un capitol despre expresia umană, dar să servească și ca exemplificări în cazul unor probleme științifice atît

de diferite cum sînt efectul devierilor de la canonul proporțiilor, efectul mișcărilor musculare și observarea sistematică a fizionomiei umane [20].

Această nouă interpretare evidențiază, desigur, aspecte ale figurilor grotești ale lui Leonardo care merită să fie discutate mai în amănunt. Leonardo era efectiv preocupat de morfologia feții și de factorii fiziologici care determină frumusețea și urîțenia, caracterul și expresia. *Trattato* ne spune multe despre părerile lui Leonardo cu privire la asemenea probleme, dar aceste păreri explică doar unele aspecte ale capetelor grotești.

> Nu voi insista asupra metodelor înșelătoare ale fiziognomoniei și chiromanciei, deoarece ele nu conțin nici o urmă de adevăr ; și aceasta este evident, pentru că asemenea himere sînt lipsite de orice bază științifică. E adevărat că unele din aceste semne de pe figura omenească indică natura posesorilor lor, viciile și umorile lor. Semnele care despart obrajii de buze și nările de orbitele ochilor arată limpede dacă este vorba de oameni veseli care rîd des ; pe cînd cei care au puține asemenea semne sînt oameni care se concentrează asupra gîndurilor lor ; cei ale căror trăsături sînt bestiale și irascibile ; și cei cu linii orizontale adînci de-a curmezișul frunții sînt oameni care au tendința de a se plînge în tăcere sau cu voce tare ; și același lucru se poate spune despre multe trăsături *(Trattato*, McMahon, 425).

Deosebirea făcută de Leonardo între „adevărata" și „falsa" fiziognomonie era menită să capete o mare importanță în secolul al XVIII-lea. Pe vremea aceea, școala lui Lavater declanșase moda citirii caracterului după structura capului, forma nasului și înălțimea frunții. Această *Physiognomik* a fost combătută de Lichtenberg care, în urma observațiilor lui Hogarth, bazate la rîndul lor pe părerile lui Leonardo, a subliniat că nu structura osoasă, ci urmele musculare ale expresiilor mai frecvente ne-ar permite să vedem „caracterul" pe figură. El a numit *Pathognomik* studiul expresiei și al efectului ei durabil asupra feței și a considerat-o ca fiind singura disciplină rațională. În acest context este limpede că Leonardo recomandă de asemenea „patognomonia". Cine zîmbește des va avea zîmbetul fixat pe față. Pe de altă parte, structura oaselor craniene n-are nimic de-a face cu aceasta [21].

Probabil că Leonardo a respins ca „eronată" și „himerică" tocmai această metodă a fiziognomoniei care se baza pe structura scheletului. Putem deduce ce gîndea el din tratatul *De sculptura*, scris pe atunci de Pomponius Gauricus. Acesta reia vechea doctrină fiziognomică pseudoaristotelică, conform căreia asemănarea cu animalele servește la interpretarea figurilor [22]. Bărbatul cu un nas acvilin trebuie să fie nobil ca vulturul, cel cu o coamă leonină curajos ca leul și așa mai departe. Leonardo i-a negat acestei doctrine orice bază „științifică" și a abandonat-o în favoarea „patognomoniei". Dar oare n-a comparat chiar el capete de oameni și de animale în celebra schiță pentru bătălia de la Anghiari, în care capul unui soldat care strigă este reprezentat alături de capetele unui cal și unui leu ? (fig. 117). Nu este vorba de o contradicție. Pe acea filă, Leonardo studiază iarăși trăsături expresive comune animalului și omului, nu structura ca semn al caracterului. Furia războinică, *„pazzia bestialissima"* (o nebunie cît se poate de bestială), se manifestă în același mod la om și la animal. Ca în multe din studiile lui științifice, și aici Leonardo caută o formulă vizuală cu care, pornind de la un miez comun, să poată reda figuri furioase.

> Este ușor pentru oricine să devină universal în această privință, căci toate animalele terestre au o structură asemănătoare, adică oase, nervi și mușchi asemănători, și ele nu se deosebesc decît prin lungimea sau grosimea lor, după cum voi demonstra în Anatomie. Singura excepție o constituie ființele acvatice, din care există o mare varietate. Nu voi încerca să-l conving pe pictor să întocmească o regulă pentru ele, deoarece sînt de o varietate aproape infinită ; același lucru este adevărat și despre insecte (Richter, nr. 505).

Anatomia comparată și, implicit, „patognomonia" comparată reprezentau pentru Leonardo căutarea acelei „regola" care să-i permită pictorului să înțeleagă structura subiacentă și apoi să individualizeze după dorință. Departe de a crede că există „oameni lei" și „oameni cai", Leonardo voia să demonstreze unitatea fundamentală de expresie a vertebratelor. Există într-adevăr aici o asemănare cu Darwin, însă ținta lui Leonardo nu este stabilirea vreunei legi a evoluției și găsirea unui principiu fundamental, în felul în care Goethe căuta „arhetipul de plantă" *(die Urpflanze)* în cadrul studiilor sale botanice.

Dacă revenim însă de la acest studiu unic al expresiei la capetele grotești, constatăm că, în mod destul de curios, accentul se pune mai mult pe modificările structurii osoase decît pe tracțiunile musculare[23]. Excrescențele monstruoase ale bărbiilor uriașe, jalnicele nasuri cîrne și maxilarele diforme nu pot fi toate urme permanente ale unor expresii faciale frecvente. Numai relativ puține figuri pot fi socotite exemplificări ale teoriilor patognomonice ale lui Leonardo. Celebrul cap de la Veneția (fig. 118) ar putea trece, poate, drept o demonstrare a tezei după care persoanele cu trăsături foarte reliefate pe de o parte și adîncite pe de altă parte sînt probabil animalice,

irascibile și stupide. O putem considera o față pe care se reliefează fiecare mușchi, deoarece ea este marcată de pasiuni nestăpînite și schimonosiri răutăcioase. În acest punct însă, s-ar părea că, pentru Leonardo, legile expresiei se confundă cu considerente de frumusețe. Individualizarea mușchilor este menționată în pasajul din *Trattato* [23a] care conține însăși chintesența idealului său de frumusețe fizionomică :

> Nu reda mușchii prin linii aspre, ci lasă lumini ușoare să treacă pe nesimțite în umbre delicate și încîntătoare ; astfel ia ființă grația și frumusețea *(Trattato,* Mc-Mahon, 412).

Privite din acest unghi, unele capete grotești, cu trăsăturile lor aspru articulate, pot fi văzute ca antitipuri de frumusețe, ceea ce se potrivește cu supoziția că lui Leonardo îi plăcea să recurgă la asemenea contraste, ca și cum ar fi vrut să verifice o altă lege estetică formulată în *Trattato ;* „Frumusețile și urîțeniile reies mai puternic una prin alta" (Mc-Mahon, 277). Cîteva compoziții cunoscute din copiile și variantele realizate de elevii lui Leonardo par demonstrații ale acestei legi, îndeosebi Salomeea, a cărei frumusețe cuceritoare este efectiv „intensificată" de profilurile monstruoase ale călăilor, care amintesc de repertoriul capetelor grotești (fig. 119).

III

Am folosit intenționat cuvîntul „repertoriu", deoarece s-ar părea că una din principalele preocupări ale lui Leonardo în cadrul studiilor sale despre tipurile faciale nu era atît un tratat de fiziognomonie, după cum își închipuia Müntz, cît o diversificare a repertoriului de forme. Necesitatea unei asemenea diversi-

ficări se datorește situației artistice din Quattrocento.

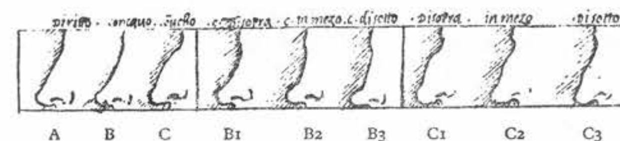
O oarecare uniformitate a tipurilor este comună multor pictori din generația lui Leonardo, ca Botticelli, Filippino Lippi și Perugino, care au fost criticați de Giovio tocmai pentru această lipsă [24]. Încă din prima jumătate a secolului, Leon Battista Alberti observase tendința artiștilor de a se mulțumi cu cîteva stereotipuri faciale și-i îndemnase să profite de pe urma varietății din natură.

> Vezi oameni cu un nas mare și cocoșat, alții au nările ca maimuțele, largi și ridicate în sus, altora le atîrnă buzele, pe cînd alții sînt înzestrați cu buze mici și subțiri, și astfel pictorul trebuie să studieze totul... [25].

Textul lui Alberti sună aproape ca o descriere a vreuneia din monstruozitățile lui Leonardo și s-ar putea ca Leonardo să fi avut în minte acest pasaj atunci cînd s-a apucat de studiile lui. Ca de obicei însă, el a depășit simpla observație. Pentru ca artistul să-și lărgească efectiv gama tipurilor, el trebuie să fie conștient de posibilitățile existente în natură. Fără această conștiință îi va fi greu să-și amintească o fizionomie. Pliniu povestește că Apelles putea să reproducă din memorie atît de exact portretul unui răufăcător, încît regele îl identifica imediat [26]. Poate că Leonardo își va fi amintit, sau poate că nu, acest episod atunci cînd a introdus în Tratatul despre pictură un paragraf intitulat „Cum se face din profil un chip de om, după ce îl vei fi privit doar o dată".

> Pentru aceasta trebuie să ai în vedere variațiile celor patru diviziuni ale profilului, și anume nasul, gura, bărbia și fruntea. Să începem cu nasul ; există trei forme — (A) drept, (B) concav și (C) convex. Printre cele drepte există numai patru variante, respectiv (A_1) lung sau (A_2) scurt și (A_3) cu un unghi mic sau (A_4) cu un unghi mare. (B) nasurile concave sînt de trei feluri, unele (B_1) au adîncitura în partea de sus, unele (B_2) în mijloc și altele (B_3) jos. (C) Nasurile convexe prezintă, la rîndul lor, trei variante ; unele (C_1) au cocoașa foarte sus, altele (C_2) o au la mijloc, iar altele (C_3) la extremitatea inferioară (*Trattato*, McMahon, 416).

Am adăugat litere la explicația lui Leonardo pentru a ușura înțelegerea desenelor ce o însoțesc în *Codex Urbinas* (vezi mai jos). Primele trei schițe reprezintă prima subdiviziune în A, B, C, cele din centru tipurile de nasuri concave, B1, B2, B3, iar al treilea grup pe cele



convexe, C1, C2, C3. Evident, Leonardo nu era totuși satisfăcut de aceste categorii, astfel că el (sau Melzi) a adăugat în josul paginii trei variante ale cadrului în care poate apărea bombarea centrală, respectiv între linii drepte, între linii convexe sau între linii concave.

Am văzut în capitolul precedent cum încercările lui Leonardo de a realiza, prin analiză și permutare, un inventar al tuturor vîrtejurilor posibile l-a dus la o complexitate care punea la grea încercare pînă și propria lui răbdare. Același lucru s-a întîmplat aici.

> Părțile mediane ale nasului, care formează șaua, se pot deosebi în opt moduri : ele pot fi (1) deopotrivă drepte, deopotrivă concave sau deopotrivă convexe, ori (2) neegal de drepte, de concave sau de con-

vexe, (3) drepte în partea de sus și concave în cea de jos ; (4) drepte sus și convexe jos ; (5) concave sus și drepte jos ; (6) concave sus și convexe jos ; (7) convexe sus și drepte jos ; (8) convexe sus și concave jos.

Unirea nasului cu fruntea este de două feluri : fie concavă, fie dreaptă. Fruntea are trei variante : dreaptă, concavă sau bombată. Frunțile drepte se împart în patru tipuri : (1) convexe sus, (2) convexe jos, sau (3) convexe sus, și jos, ori (4) drepte sus și jos (*Trattato*, McMahon, 417).

El enumeră unsprezece tipuri de nasuri văzute din față, și anume :

(1) uniforme, (2) groase la mijloc, (3) subțiri la mijloc, (4) cu vîrful gros și subțiri la rădăcină, (5), cu vîrful subțire și gros la rădăcină, (6) cu nări largi și (7) cu nări înguste, (8) ridicate, (9) aplecate, (10) cu nările descoperite, (11) cu nările ascunse de vîrf (*Trattato*, McMahon, 415).

Leonardo n-a pierdut din vedere scopul eminamente mnemonic al acestui exercițiu, foarte apropiat de metoda portretului-robot, folosită de poliție în zilele noastre. Artistul trebuie să poarte cu el un caiețel cuprinzînd toate aceste trăsături faciale și, ori de cîte ori vrea să înregistreze înfățișarea unui individ, bifează pur și simplu trăsăturile corespunzătoare, după care compune portretul pe îndelete. În mod caracteristic, Leonardo își încheie sfaturile din *Trattato* cu observația : „Despre fețe hîde nu-ți vorbesc ; oricum, nu le uiți ușor" (*Trattato*, McMahon, 415).

Această observație confirmă încă o dată că ne putem aștepta să găsim printre capetele grotești ale lui Leonardo „fețe monstruoase" desenate din memorie, dar este tot atît de probabil ca multe din ele să fie rezultatul ace-

lui impuls spre experiment cu ajutorul permutărilor și combinărilor care străbate notele lui Leonardo despre atîtea subiecte. O verificare a sistemului linnean folosit de Leonardo pentru a clasifica tipurile faciale prin aplicarea lui la creațiile maestrului îți dă satisfacții, dar îți și înșală așteptările.

Unii pot cădea, desigur, în capcana categoriilor lui de frunți, nasuri și bărbii, dar, ca și sistemul însuși, acestea nu reușesc să reflecte varietatea tipurilor umane existente. Dimpotrivă, cu cît studiezi mai mult capetele grotești, cu atît ești izbit de o bizară uniformitate, ba chiar de o monotonie, în spatele unor variații maxime. Imaginea pe care și-a făcut-o secolul al XIX-lea despre Leonardo ca observator și cronicar imparțial al naturii este insuficientă pentru a explica acest interes obsesiv pentru un repertoriu limitat de stereotipuri. În acel moment din istoria cercetărilor despre Leonardo, psihologia a adus un nou și puternic imbold.

IV

Studiul lui Freud[27] a fost cel care a inițiat noua abordare a imaginii despre Leonardo. Deși interpreta probabil greșit mărturiile istorice[28], Freud a învățat o nouă generație să privească scrierile, desenele și picturile lui Leonardo nu numai ca o incredibilă enciclopedie a științei și artelor, ci și ca manifestări ale unui om extraordinar. Pasul decisiv spre integrarea acestui demers cu mărturiile istorice a fost făcut de Kenneth Clark. În catalogul desenelor de la Windsor, acesta a atras pentru prima oară atenția asupra enigmei psihologice pe care o constituie profilurile și caricaturile lui Leonardo[29]. „Spiritul aruncă afară bucăți de buruieni și murdărie care plutesc la suprafața lui, făcîndu-ne să mormăim fără voie sau să repetăm cuvinte fără rost :

cred că aceasta este originea majorității caricaturilor lui Leonardo... este uimitor cît de puțin s-a schimbat inconștientul lui Leonardo în cursul vieții lui". Autorul citează două profiluri de tineri, desenate de Leonardo la un interval de aproximativ treizeci de ani (fig. 120, circa 1478 și fig. 121, circa 1513), pentru a ilustra această tenacitate a tipurilor lui Leonardo.

În monografia lui despre Leonardo, publicată în 1939, Kenneth Clark a inserat după aceste remarci o caracterizare a figurilor în termeni atît de preciși, încît redarea ei liberă ar denatura-o. Clark constată că „succesorii imediați ai lui Leonardo au avut dreptate declarînd caricaturile esențiale pentru geniul lui" și subliniază că ele nu pot fi separate de „tipurile ideale" ale lui Leonardo. El scrie :

> „Exprimînd energie pasionată, caricaturile lui se confundă imperceptibil cu eroicul. Cea mai tipică din aceste creații este bărbatul chel și ras, puternic încruntat, cu nasul și bărbia în formă de spărgător de nuci, care apare uneori ca o caricatură, dar mai des ca un ideal. Trăsăturile lui foarte accentuate par să fi întruchipat pentru Leonardo vigoarea și hotărîrea, astfel că el devine perechea celuilalt profil care ieșea cu tot atîta ușurință din pana lui Leonardo — tînărul efeminat. Acestea sînt, de fapt, cele două hieroglife ale inconștientului lui Leonardo, cele două imagini pe care le crea mîna lui cînd atenția-i o lua razna... ambele tipuri datează din primii ani petrecuți la Florența, fiind inspirate de opera lui Verrocchio, tînărul elegant — de capul lui David [fig. 122], iar luptătorul — de basorelieful cu Darius, care s-a pierdut... aceste două imagini reflectă necesități adînci și înrădăcinate în natura lui Leonardo. Chiar și în cele mai conștiente creații, chiar și în *Cina cea de taină*, ele rămîn, ca să spun așa, armătura pe care sînt create tipurile sale" [30].

Această magistrală analiză a fost completată de Popham, care a subliniat frecventa juxtapunere în opera lui Leonardo a luptătorului sever (fig. 124, asemănător cu capul lui Colleoni de Verrocchio, fig. 123) și a tînărului chipeș (fig. 125) (care a căpătat treptat trăsăturile lui Salai).

„Poate că se vedea în personajul Cezar, punînd lumea pe care o cucerise la picioarele iubitului său, tînărul cel chipeș". Popham descrie cum devine acest profil „veriga de legătură între normal și anormal, între sublim și ridicol, ca și cum Leonardo ar fi deformat în batjocură idealul neîmplinit al tinereții lui" [31].

Mai explicit chiar decît Kenneth Clark, Popham considera aceste caricaturi drept rezultatul unei tensiuni interioare, declanșarea unui conflict care-l chinuia pe Leonardo [32]. În acest punct, istoricul ar trebui să cedeze locul psihologului. Dar poate că i se va permite istoricului să adune dovezile concrete ce pot fi găsite în scrierile și chiar în desenele lui Leonardo.

V

A privi o serie de capete grotești de-ale lui Leonardo cu gîndul la interpretarea dată de Kenneth Clark și A. E. Popham înseamnă a le vedea într-o lumină nouă. Chiar și dificultățile ce-i speriau pînă acum pe cunoscători se rezolvă. Căci dacă aceste figuri s-au născut în joacă, fiind niște „mîzgălituri" semi-automate, cum li se spune astăzi, practic nu li se pot aplica criteriile obișnuite de autenticitate și calitate artistică. Știm că Leonardo a folosit „mîzgălitura", desenul semi-conștient, ca

procedeu de lucru cu aceeași premeditare și intuiție psihologică cu care recomandă contemplarea zidurilor prăbușite pentru a trezi imaginația. Într-un alt eseu, am discutat importanța revoluționară pe care a avut-o pledoaria lui Leonardo pentru *componimento inculto* (schița brută) [33] (McMahon, 267).

În aceasta constă una din cauzele fundamentale ale dificultății întîmpinate în atribuirea și datarea figurilor grotești. Cînd „mîzgălește", un artist nu mai trebuie să se controleze. De fapt, relaxarea face chiar parte din funcția psihologică a acestui act, astfel că nu mai putem judeca rezultatul lui după criteriile deduse din desene adevărate. Din fericire pentru noi, manuscrisele lui Leonardo conțin destule asemenea „mîzgălituri" pe care trebuie să le considerăm autentice din motive pur exterioare. Cazuri tipice sînt capul din *Quaderni di Anatomia* (fig. 127) sau profilul de pe marginea unui plan arhitectonic din Codex Arundel (fig. 128). Pot fi citate și alte exemple din Codice Atlantico [34] (fig. 130—133, 135), din Codex Ashburnham (fig. 134), din colecția de la Windsor (fig. 129, 138) și, în fine, din Trivulziano (fig. 115). Unele dintre aceste schițe, inclusiv cea din urmă, par a fi fost făcute cu o mînă șovăielnică. Dacă le-am întîlni separat, ne-am putea îndoi de autenticitatea lor. Din nefericire, o mare parte sînt chiar izolate. Multe dintre fragmentele mărunte aflate la Castelul Windsor [35] fuseseră schițate tot pe file de manuscris într-o stare de spirit asemănătoare, fiind apoi decupate de admiratori, care nu înțelegeau sau nu aveau ce face cu restul materialului de pe pagina respectivă [36].

Dată fiind această origine, se înțelege de ce alți colecționari nu s-au mulțumit să decupeze capetele. Ei au fost tentați să le tragă în tuș sau chiar să le refacă conturul, îndeosebi în cazul celor desenate în cărbune, care se șterge. De aici nu mai este decît un pas pînă la copierea desenelor fie exact, fie com-

pletîndu-le și adăugînd detalii sugerate. Carlo Pedretti a arătat că aceasta s-a și întîmplat cu un desen (fig. 135), care a fost „completat" în mod destul de nesatisfăcător și se află acum la Amsterdam (fig. 136) [37].

Interesul pentru aceste capete fiind mare, ne putem închipui un elev pasionat cercetînd sistematic caietele maestrului, copiind și aranjînd cu grijă aceste roade ale imaginației lui pe foi de hîrtie separate sau în serii. Uneori avem probabil figuri în diverse stadii. Profilul cu pălărie înaltă din colecția de la Windsor (fig. 139) este cu siguranță de mîna lui Leonardo. Profilul asemănător din figura 140 poate servi, după Kenneth Clark, drept exemplu de original prelucrat, ca dealtfel și portretul de la Albertina (fig. 141). Pe de altă parte, un cap de la Lille [38] este probabil prea îngrijit pentru a fi un original, dar exemplele de mai sus ne dau o bună idee despre înfățișarea lui inițială. Ne putem astfel închipui etapele prin care a trecut fila din Codice Trivulziano (fig. 115) pentru a fi transformată într-o variantă ca fila cu cele trei capete din colecția Vallardi (fig. 142).

Sînt însă toate stadiile mai tîrzii cu adevărat opera unor copiști? S-ar părea că aceasta este una din cele mai interesante probleme care-și așteaptă încă soluția, deoarece există indicii că Leonardo însuși s-ar fi jucat de-a completarea, aranjarea și copierea „mîzgăliturilor" lui originale. O comparație între capul din *Quaderni* (fig. 127) și profilul de la British Museum (fig. 143) ne arată, dacă nu și altceva, măcar cît de îndeaproape repeta sau dezvolta el același tip. Și mai izbitoare este refolosirea profilului extrem de deformat pe care a început să-l deseneze pe marginea din dreapta a paginii din Codice Trivulziano (fig. 115). Deși pare o improvizație, îl regăsim, inversat, în profilul bustului grotesc al unei femei bătrîne de pe o filă conținînd cinci capete, care se află la Veneția (fig. 144).

Această filă face parte dintr-o serie, din care alte file se găsesc la Veneția, la Luvru, la British Museum și la Castelul Windsor (fig. 145), și care sînt toate copii, făcute aproape sigur de o altă mînă. Dar ele trebuie să fie copii foarte fidele, judecînd după unele din tipuri care există de asemenea în original sau în copii exacte, ca cele de la Londra (fig. 148—149), ori ca profilul de la Hamburg (fig. 146), repetat în Ambrosiana (fig. 147). Ar rezulta, deci, că și prototipul capului cu bonetă din figura 144 este făcut de Leonardo, care a luat probabil schița din Codice Trivulziano (fig. 115) și a dezvoltat-o. Indiferent de modul în care a procedat în acest din urmă caz, nu poate exista îndoială că uneori el își dădea silința să prelucreze și să dea umbre vreuneia din aceste creații ale fanteziei sale. Cel puțin un asemenea caz s-a păstrat în cadrul lui inițial, tipul „spărgător de nuci" din centrul filei 12283*r* de la Windsor (fig. 150). Poate că inițial era ca bustul în profil de la Windsor (fig. 151), însă Leonardo a fost atît de fascinat de el, încît l-a finisat. Prin același gen de finisare se disting grupul de busturi grotești copiate pe filele colective menționate mai sus și, putem presupune, cele care au devenit prototipurile multor gravuri ale lui Caylus. Din acest grup, seria de la Chatsworth este cea mai îndreptățită să fie considerată autentică. O comparație între un tip din acea serie (fig. 152) și bustul de la Windsor (fig. 150) ne arată în orice caz că un grad ridicat de finisare și perfecțiune nu trebuie să dea de bănuit. Fila de la Windsor fiind datată de Kenneth Clark în prima perioadă milaneză, putem sugera o dată similară pentru majoritatea capetelor grotești de acest tip.

Pentru aprofundarea problemelor de autenticitate, ar trebui să întocmim un adevărat arbore genealogic al tipurilor și cópiilor. Abia după clasificarea și analizarea lor, s-ar putea trece, cu șanse de reușită, la stabilirea celor

care sînt originale. Dar, indiferent de rezultat — care s-ar putea să fie mai pozitiv decît se presupune în general — chiar și un studiu incomplet arată că aceste desene reflectă destul de fidel intenția maestrului pentru a fi demne de toată atenția. Ne-am întors astfel la problema intenției.

Răspunsul trebuie, desigur, să ia în considerare o bizară tensiune din psihicul și din opera lui Leonardo, o tensiune asupra căreia aruncă lumină o observație a lui Kenneth Clark, anume că aceleași stereotipuri revin cu insistență printre profilurile lui Leonardo. Or, această tendință la repetare contrastează puternic cu convingerea și sfaturile exprimate de Leonardo însuși. Aproape că nu există altă maximă asupra căreia să insiste mai mult decît „fii cît mai variat cu putință". Am văzut că el a elaborat un sistem de permutări ale elementelor faciale tocmai pentru a înregistra varietatea din natură, dar am văzut de asemenea că, într-o oarecare măsură, nici acest sistem n-a dat rezultatele dorite. Variațiile maestrului pe tema figurii umane amintesc de variațiile muzicale în care prezența temei se simte în permanență dincolo de dezvoltările armonice și ritmice impuse de compozitor.

În acest caz, tema este tipul numit de Kenneth Clark „capul-spărgător de nuci", reprezentat de timpuriu în opera lui Leonardo printr-un profil de luptător aflat la British Museum (fig. 124) și prin numeroase profiluri asemănătoare [39] (fig. 153—155). Folosind chiar sistemul lui Leonardo, îl putem descrie ca avînd fruntea „proeminentă sus și jos" — adică „puternic adîncită la mijloc" — nasul „convex cu bombarea deasupra" și „vîrful încovoiat în jos", gura cu buza inferioară proeminentă și bărbia bine marcată. Atunci cînd acest profil este exagerat și devine grotesc, nasul încovoiat are nu numai „nările ascunse de vîrf", dar vîrful atinge chiar buza inferioară ieșită, o

monstruozitate destul de respingătoare, care practic nu-şi găseşte perechea în natură, dar care îl obseda oarecum pe Leonardo (fig. 156—160).

Dacă considerăm acest tip fundamental tema lui Leonardo sau „melodia de bază", îl putem asocia, prin repetare sau negare, cu majoritatea celorlalte figuri groteşti. Dorinţa de contrast şi variaţie este cea mai evidentă în desenele în care două profiluri stau faţă în faţă, fie un bătrîn şi un tînăr, ca în cuplul menţionat de Popham (fig. 125), fie chipuri rezultate din permutări extreme ale trăsăturilor pe care le distinge Leonardo în sistemul său. În figura 161 „capul-spărgător de nuci", mult exagerat, avînd fruntea înaltă şi bombată „adîncită în mijloc", nasul convex cu cocoaşa sus şi o bărbie uriaşă, stă în faţa unui profil cu fruntea teşită, cu nasul drept şi aproape lipsit de bărbie. În figura 162, nu numai nasurile sînt în contrast, dar şi binecunoscuta gură cu buza de jos ieşită în afară este inversată într-un mod grotesc pe care-l vom mai întîlni. Aceeaşi tendinţă se constată în „mîzgăliturile" din figurile 163 şi 164, în care un nas drept şi o bărbie proeminentă se opun unui nas mare şi unei bărbii teşite, iar o schiţă de dimensiuni mari de la Milano (fig. 165) continuă acelaşi joc.

Multe din figurile groteşti separate pot fi de asemenea socotite „imagini în oglindă" ale profilului tip. Fruntea înaltă normală se transformă într-o frunte teşită sau, uneori, ascunsă sub o tichie sau sub părul care cade peste ea, ca în figura 166. Negaţia nasului acvilin este exemplificată şi în figurile 167, 112, 144, iar buza superioară mult mărită şi monstruoasă în figurile 168 şi 169 [40]. Una din cele mai celebre invenţii groteşti ale lui Leonardo (fig. 170), preluată de Quentin Massys[41] şi popularizată de Tenniel în ilustraţiile la *Alice*

în Ţara minunilor (fig. 171), îmbină fruntea şi bărbia normale cu negaţia nasului şi a gurii.

Monstrul feminin din desenul de la Veneţia (fig. 144) şi din cel de la British Museum (fig. 148) asociază toate „negaţiile" celor patru trăsături tip, fiind deci un exemplar deosebit de caracteristic. „Mîzgăliturile" din Codice Trivulziano (fig. 115) confirmă autenticitatea acestor variaţii. Într-un caz, de exemplu, Leonardo începe prin a desena fruntea cu dublă proeminenţă a „profilului tip", dar apoi se răzgîndeşte şi introduce varianta nasului mic şi cea a buzei superioare groteşti, în formă de cioc de pasăre, ca şi cum ar vrea în mod deliberat să nu deseneze încă o dată acelaşi nas şi aceeaşi gură. Prezenţa elementului de „negaţie" chiar şi în multe din cele mai bizare capete explică, poate, caracterul paradoxal al acestor tipuri. Trecîndu-le în revistă simţi fără să vrei că *plus ça change, plus c'est la même chose* *. Departe de a fi improvizaţii libere, capetele groteşti par încercări frenetice de salvare, eforturi aproape desperate de a scăpa din constrîngerea de a reproduce din nou trăsăturile „capului-spărgăttor de nuci" [42].

Ce impuls puternic îl făcea oare pe Leonardo să „mîzgălească" mereu acelaşi tip şi să se lupte împotriva acestei repetări ? Anumite pasaje din scrierile lui ne propun un răspuns. Nevoia de variaţie este cu atît mai mare, afirmă Leonardo, cu cît orice artist are tendinţa de a repeta propriul său tip. El elaborase o teorie metafizică pentru a explica această presupusă înclinaţie naturală.

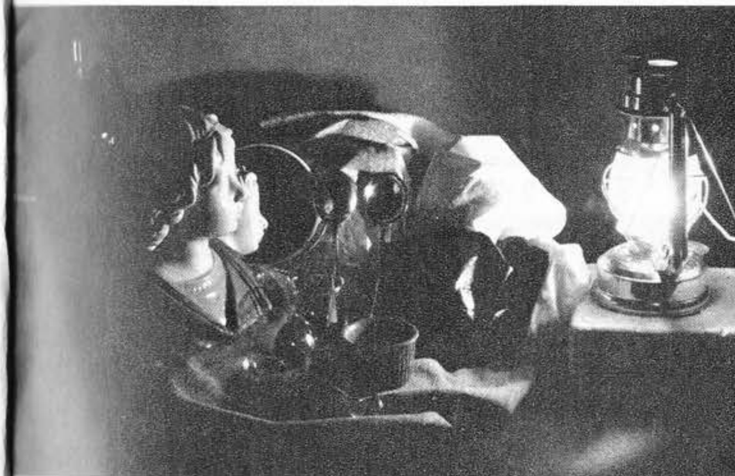
> După ce m-am gîndit deseori la motivele acestui neajuns, am tras concluzia că sufletul care conduce şi guvernează fiecare

* Cu cît se schimbă mai mult, cu atît rămîne la fel *(fr.) (n. tr.)*.

> trup este şi cel care ne modelează judecata înainte chiar de a deveni în mod evident propria noastră judecată. Acel suflet a elaborat tot corpul omului respectiv cum a socotit mai bine, fie cu un nas lung, fie cu unul scurt, fie cu unul turtit; în acelaşi mod i-a stabilit înălţimea şi tipul. Iar această judecată fundamentală are atîta putere încît mişcă braţul pictorului şi-l face să se reproducă, deoarece sufletului i se pare că tocmai aşa trebuie reprezentat un om şi că oricine nu face astfel greşeşte. Şi dacă acel suflet găseşte vreun trup care seamănă cu cel pe care l-a creat, simte o atracţie pentru el şi deseori se îndrăgosteşte de el. Acesta este motivul pentru care mulţi se îndrăgostesc de femei care seamănă cu ei şi se căsătoresc cu ele, iar copiii născuţi din ei seamănă deseori cu părinţii lor (*Trattato*, McMahon, 861).

Pasajul este cu atît mai fascinant din punct de vedere psihologic, cu cît unele din afirmaţiile lui Leonardo nu-şi găsesc o aplicare atît de generală pe cît credea el[43]. Probabil că se bazează, în oarecare măsură, pe propria lui experienţă. Numai introspecţia poate să-l fi dus la descoperirea a ceea ce noi numim „inconştient", iar el a descris drept *quella anima... che fa il nostro giuditio inanti sia il proprio giuditio nostro* („sufletul care ne modelează judecata înainte chiar de a deveni în mod evident propria noastră judecată"). Numai experienţa îl putea face să atribuie acestei forţe „atîta putere încît mişcă braţul pictorului" şi să asemuiască apariţia acestor imagini nepremeditate cu naşterea fizică a copiilor.

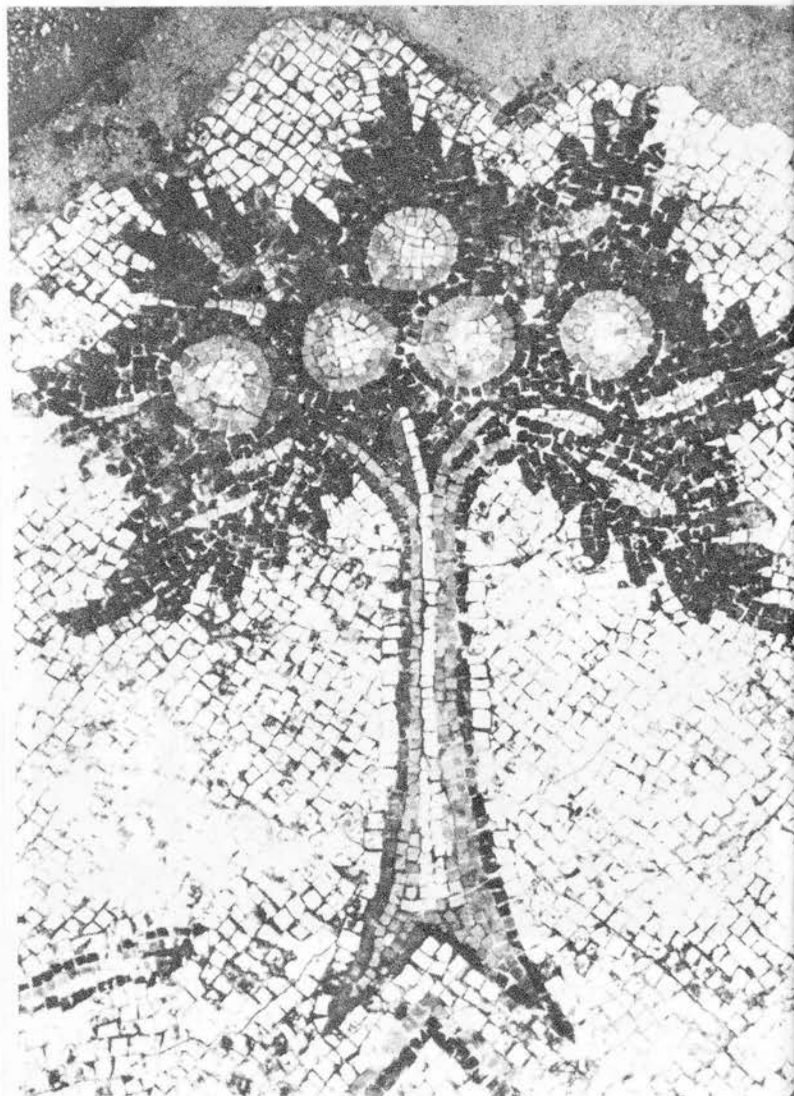
Faptul l-a preocupat pe Leonardo, căci pasajul revine sub numeroase forme, iar insistenţa lui ca artistul să lupte împotriva tendinţei de a se autoreprezenta are o evidentă încărcătură afectivă.

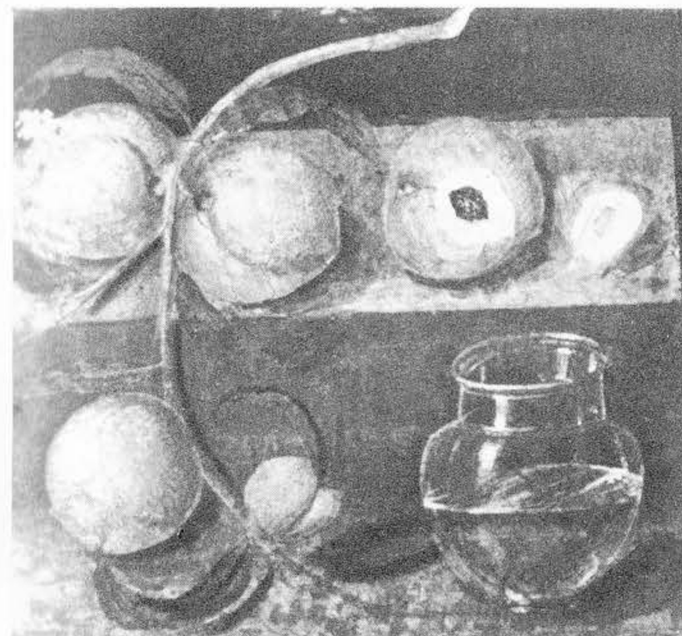


1-2. *Iluminare şi reflectare.* Lumina unei lămpi, căzînd pe obiecte cu texturi diferite. Aceleaşi obiecte, fotografiate dintr-o altă poziţie, pentru a arăta efectul curburii asupra deplasării reflexelor. Foto S. G. Parker-Ross, The Warburg Institute.

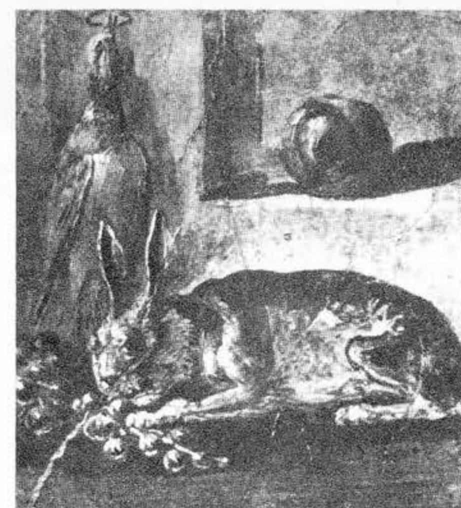


3. *Pom fructifer.* Mozaic din Cezareea, Israel. Ultima parte a secolului al VI-lea e.n.





4. *Natură statică* de la Pompei. Sec. I e.n. Napoli, Museo Nazionale.



5. *Natură statică* de la Pompei. Sec. I e. n. Napoli, Museo Nazionale.



6. *Capul lui Tezeu.* Detaliu dintr-o pictură de la Herculanum. Sec. I e.n. Napoli, Museo Nazionale.



7. *Capul Arhanghelului Gabriel.* Detaliu din picturile murale de la Pskov. Înainte de 1156.

8. Detaliu, *Nunta din Cana*. Mozaic, circa 1320, nartexul exterior al geamiei Kariye, Istanbul.

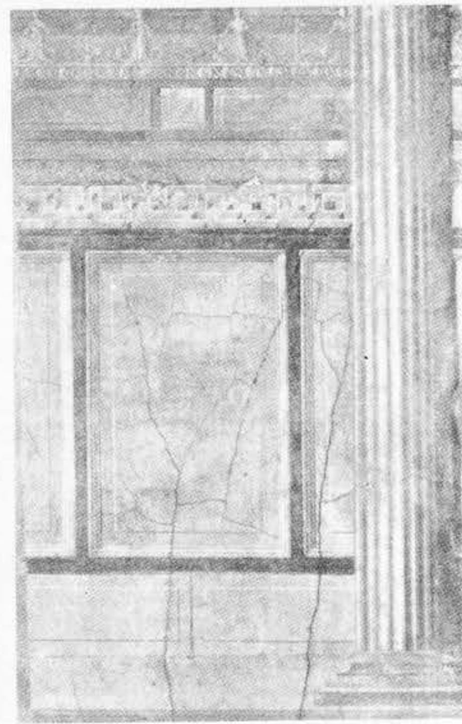


9. *Cei doisprezece apostoli*. Icoană, circa 1300. Moscova, Muzeul de artă.





10. *Călătorul* și *magicianul* (?) Pictură murală din Casa Dioscurilor. Sec. I e. n. Napoli, Museo Nazionale.



11. Pictură murală romană de la Boscoreale. Sec. I î. e. n. New York, Metropolitan Museum of Art.

12. Panou in *trompe l'oeil* din Casa dei Vettii, Pompei. Sec. I e.n.





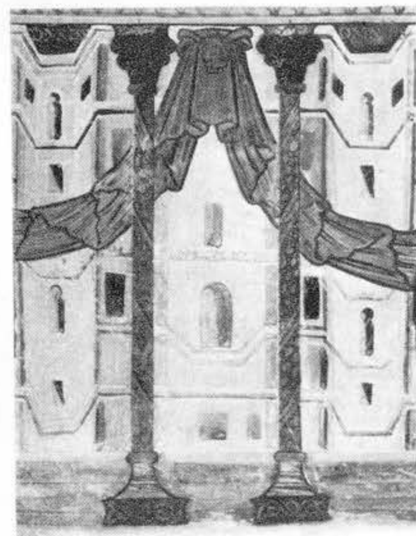
13. *Dulap*. Detaliu din mozaicul cu Sf. Laurenţiu. Sec. I e.n. Ravenna, Mauzoleul Gallei Placidia



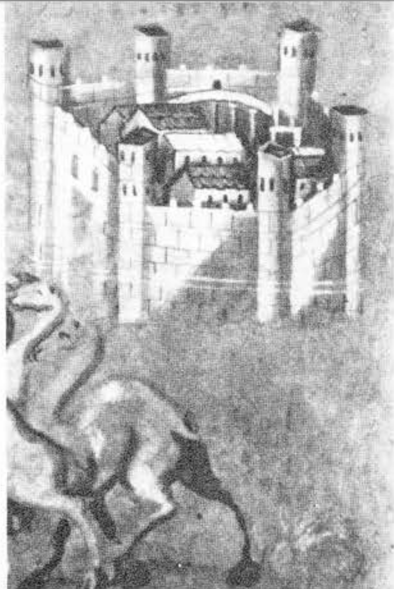
14. *Dulap*. Detaliu din miniatura cu Ezra, Codex Amiatinus. Începutul secolului al VIII-lea. Florenţa. Biblioteca Laurenziana.



15. *Hristos pe tron*. Din Evangheliarul Godescalc. 781-783. Paris, Bibliothèque Nationale, Nouv. acqu. Lat. 1203, fol. 3a.



16. *Ierusalimul ceresc*. Detaliu dintr-o evanghelie de la St.-Médard, Soissons. Începutul secolului al IX-lea. Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 8850, fol I *r*.



17. Detaliu din *Rebeca la fîntînă*, din Geneza de la Viena. Sec. VI. [VII ?]. Viena, Nationalbibliothek, Codex Vindob. theol. Graec. 31, fol. 7

18. *Rugăciunea Anei*, din Psaltirea de la Paris. Operă bizantină, sec. X, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Graec. 139.





19. *Locuință*. Detaliu din mozaicul cu Arcul de triumf de la Santa Maria Maggiore, Roma, sec. V.



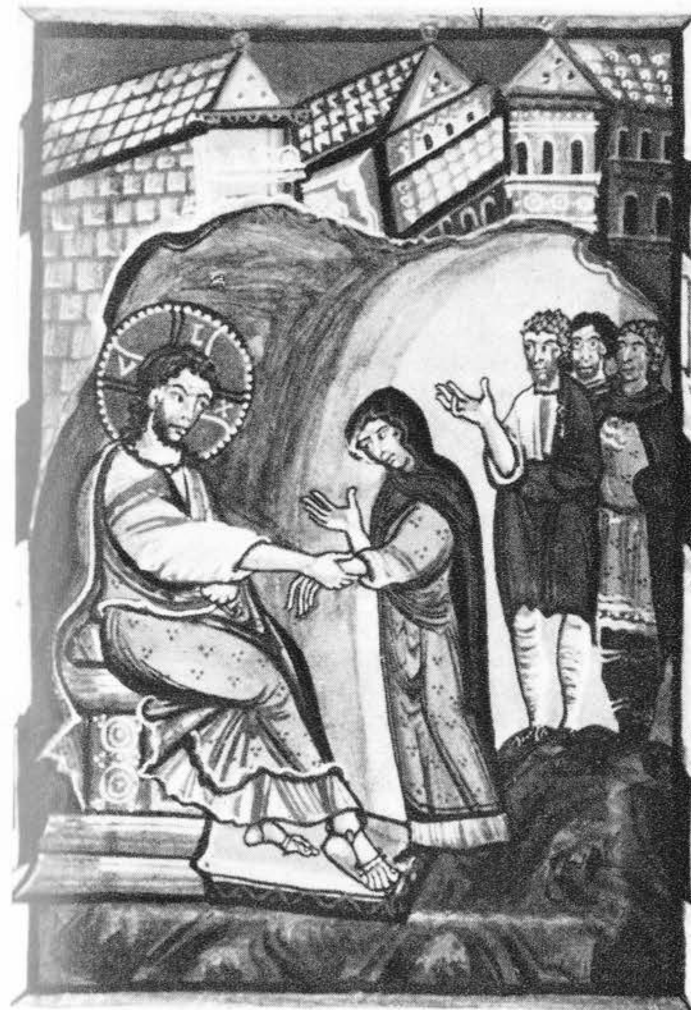
20. Pagină dintr-o carte de rugăciuni a lui Otto al III-lea, Mainz, sec. XI. Pommersfelden, Codex 2 540.



21. *Tăbliţe de Paşti*. Operă engleză, circa 1 065. British Museum, MS. Cotton Caligula. A. XV, fol. 122 *v*.



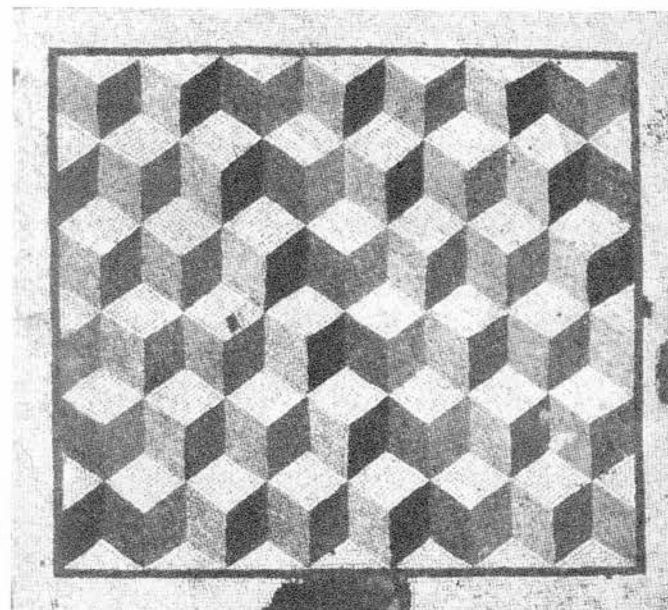
22. *Tîrnosirea unei biserici*. Detaliu Dintr-un liturghier episcopal englezesc, circa 1 020 Rouen, Bliblioth è-que., MS A 27, fol. 2 *v*.



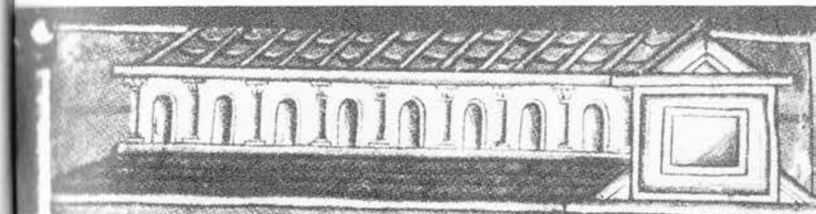
23. *Hristos cu soacra Sfîntului Petru*. Dintr-un manuscris de la Köln, prima jumătate a secolului al XI-lea. Biblioteca din Darmstadt, MS. 1640, fol. 77 *r*.



24. *Mielul din Apocalipsă și simbolurile evangheliștilor.* Din sacramentariul episcopului Siegebert. 1022-1036, Berlinul răsăritean, Deutsche Staatsbibliothek, Cod. Theol. Lat. 2, fol. 8v.



25. Mozaic din Antakiya. Sec II. e. n.

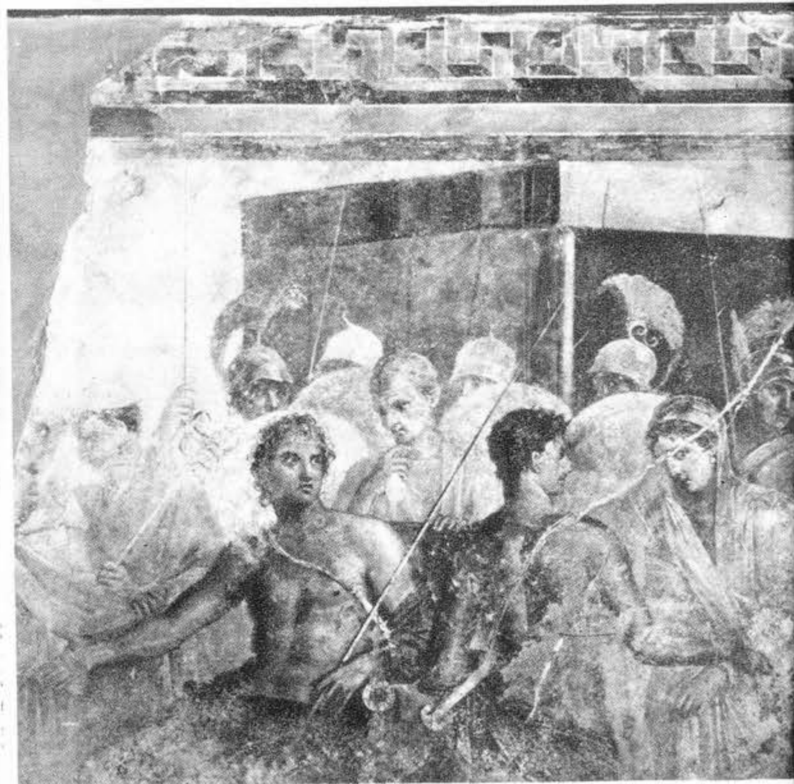


26. Detaliu arhitectonic dintr-o *Bunăvestire*. Operă germană, a doua jumătate a secolului al X-lea. Würzburg Universitätsbibliothek.



27. Meandru de pe marginea superioară a unei fresce. Sec. I. i.e.n. Pompei, Villa dei Misteri.

28. *Ahile eliberind-o pe Briseis.* Pictură murală din Casa poetului tragic, Pompei, sec. I. e.n. Napoli, Museo Nazionale.





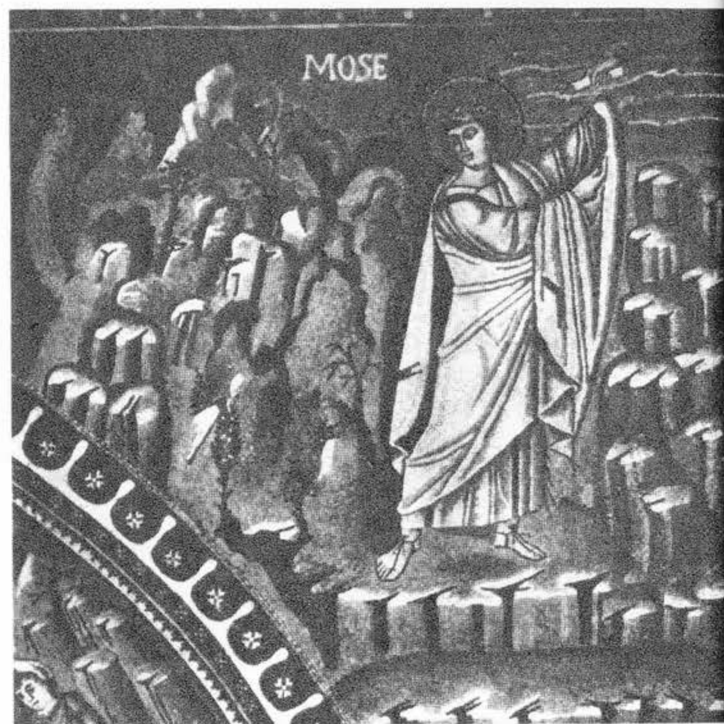
29. Meandru de pe mozaicurile din Mauzoleul Gallei Placidia, Ravenna. Sec. V. e.n. [440 e.n.]

30. Meandru de pe tapiseria cu Arhanghelul Mihail. Operă germană, a doua jumătate a secolului al XII-lea. Catedrala din Halberstadt.



31. Meandru dintr-o pictură murală. Sec. X. Oberzell, Reichenau, biserica Sf. Gheorghe.





32. *Moise pe muntele Sinai.* Mozaic. Circa 550 e.n. Ravenna, S. Vitale



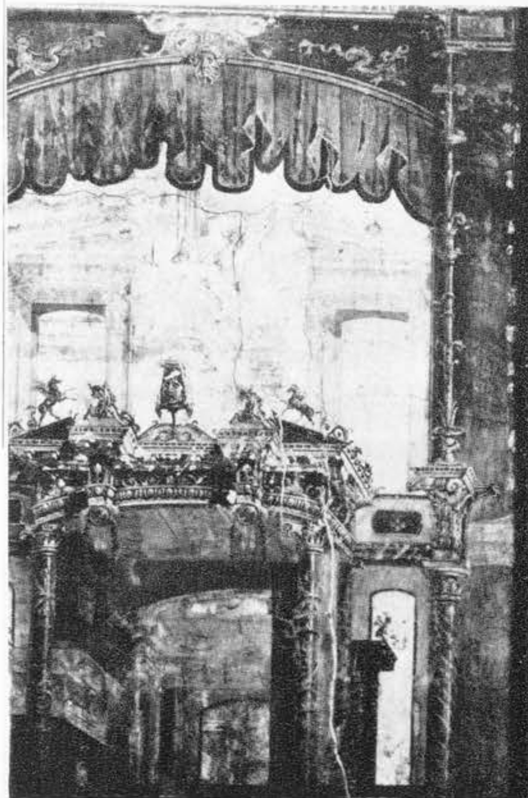
33. *Pictură murală cu peisaj* de la Boscoreale. Sec. I. î. e. n. New York, Metropolitan Museum of Art.

34. *Bunul păstor.* Sec. V e. n. Mozaic din Mauzoleul Gallei Placidia, Ravenna.

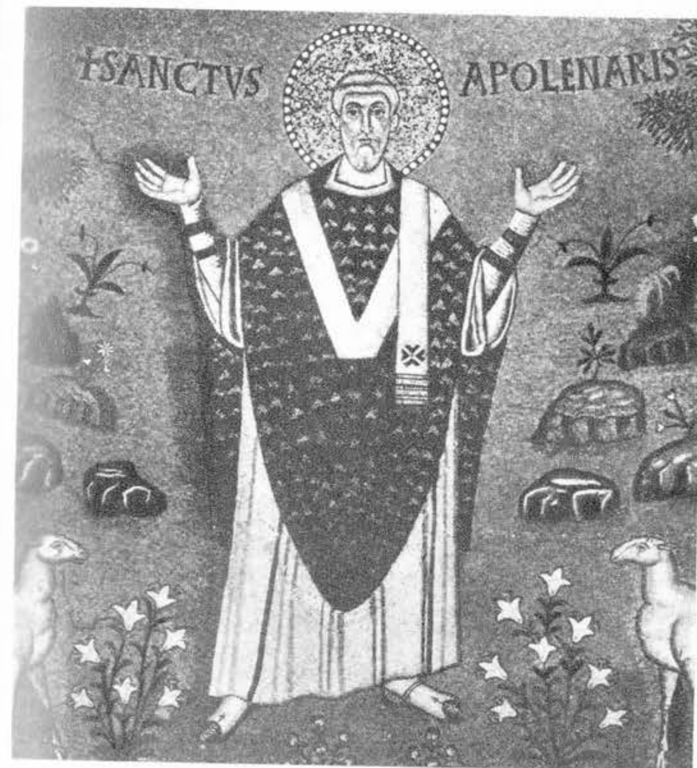




35. *Feline și centauri.* Sec. I sau II e. n. Mozaic din Villa Hadriana. Muzeul din Berlin.



36. Detaliu dintr-o decorație murală de la Pompei. Sec. I e. n., Napoli, Museo Nazionale.



37. Sf. Apolinariu. Mozaic de absidă. Sec. VI Ravenna, S. Apollinare in Classe.



38. Detaliu din *Fuga in Egipt*. Mozaic. Circa 1320. Geamia Kariye, Istanbul.

39. Miniatura cu *David* din Psaltirea de la Paris. Sec. X. Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Graec. 139.





40. *Sf. Ioan Botezătorul*. Icoană cretană, circa 1600. Recklinghausen, Ikonen-Museum.

41. *Prințesă gătindu-se într-un peisaj.* Sec. V. e.n. Frescă, Ajanta, peștera 17.





42. Meandru pe un plafon. Sec. VI e.n. Ajanta, peștera Maharastra I



43. *Capul lui Buddha.* Sec. V. e.n. Dintr-o pictură murală de la Ajanta, Peștera IX.

44. *Patru Bodhisattva*. Pictură, datată 864, de la Tunhuang, China de vest, Londra, British Museum.



45. *Peisaj cu pagodă de fier*. Japonia, sec. XI sau XII. Osaka, colecția Fujita.





46. Kuo HSI (atrib.) (sec. XI) : *Peisaj*. Chicago, Art Institute, colecția Kate S. Buckingham.

47. Detaliu de pe un vas din sudul Italiei. Sec. IV i. e. n. Copenhaga, Muzeul național, nr. inv. 3408.

48. *Moartea lui Penteu*. Pictură murală din Casa dei Vettii, Pompei. Sec. I e.n.







49. Jan VAN EYCK *Sf. Donatian.* Detaliu din fig. 51.

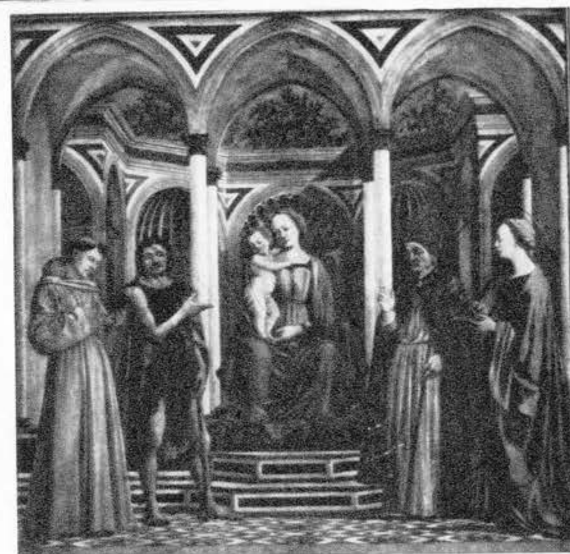


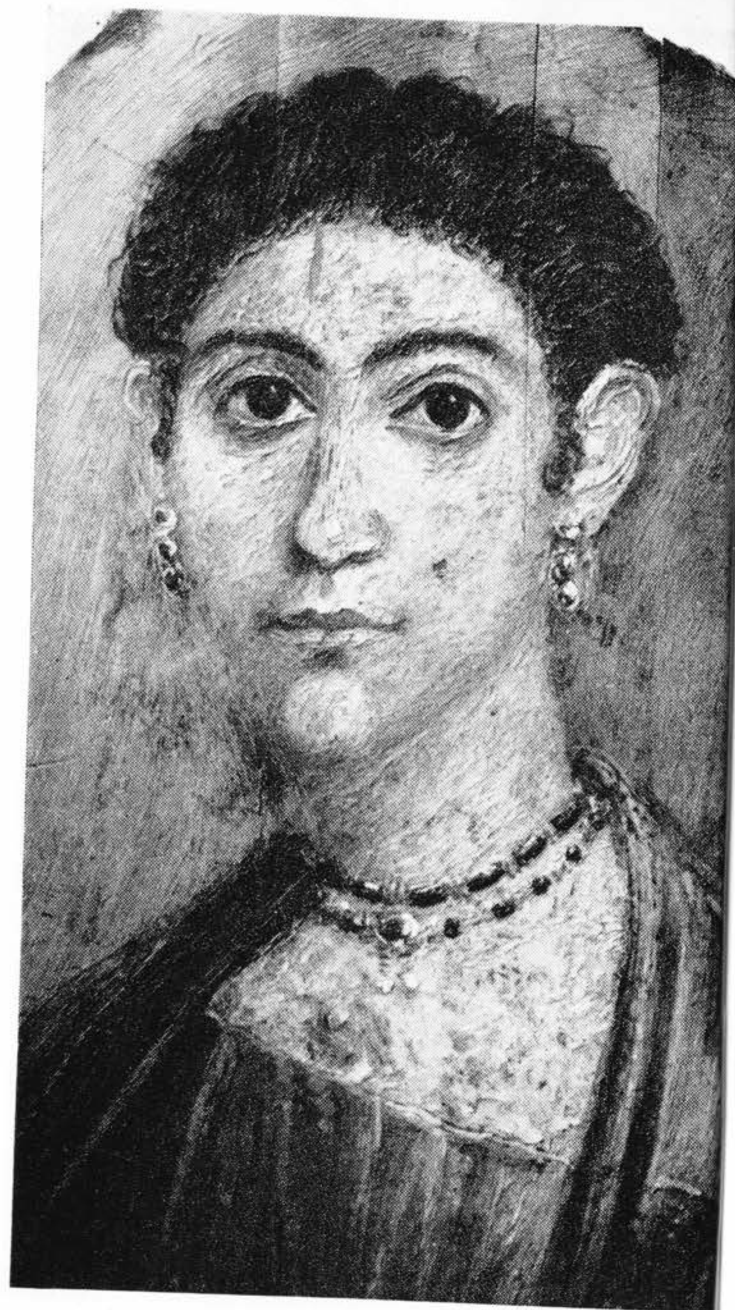
50. Domenico VENEZIANO ; *Sf. Zenobiu.* Detaliu din fig. 52.




51. Jan VAN EYCK ; *Fecioara și Pruncul cu Sf. Donațian, Sf. Gheorghe și canonicul van der Paele.* 1436. Muzeul din Bruges.

52. Domenico VENEZIANO : *Fecioara și Pruncul cu Sf. Francisc, Sf. Ioan Botezătorul, Sf. Zenobiu și Sf. Lucia.* Circa 1445. Florența, Uffizi.

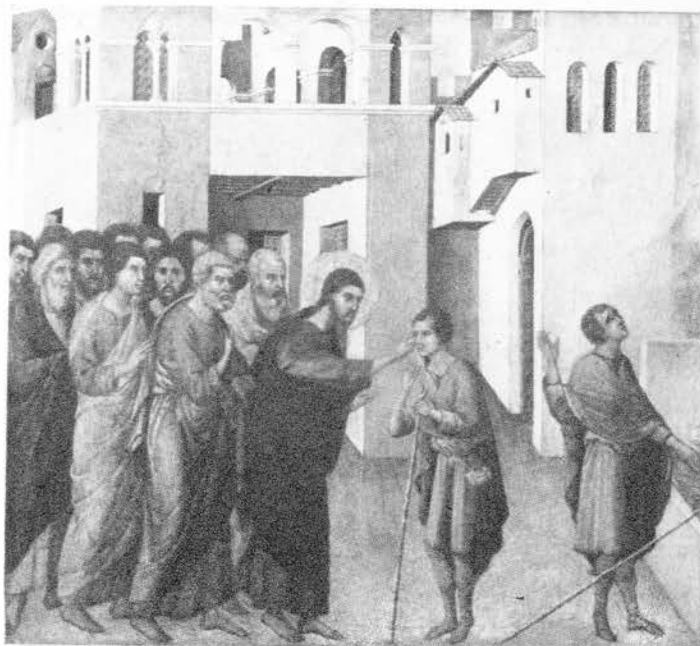




53. Portret greco-egiptean de la Hawara. Sec. II e.n. Londra, British Museum.



54. Maestru toscan. *Capul Arhanghelului Mihail.* Sec. XIII. Vico l'Abate.



55. DUCCIO : *Vindecarea orbului.* 1308–1311. Londra, National Gallery



56. Taddeo GADDI : *Madona del Parto.* Circa 1350. S. Francesco di Paolo Florența



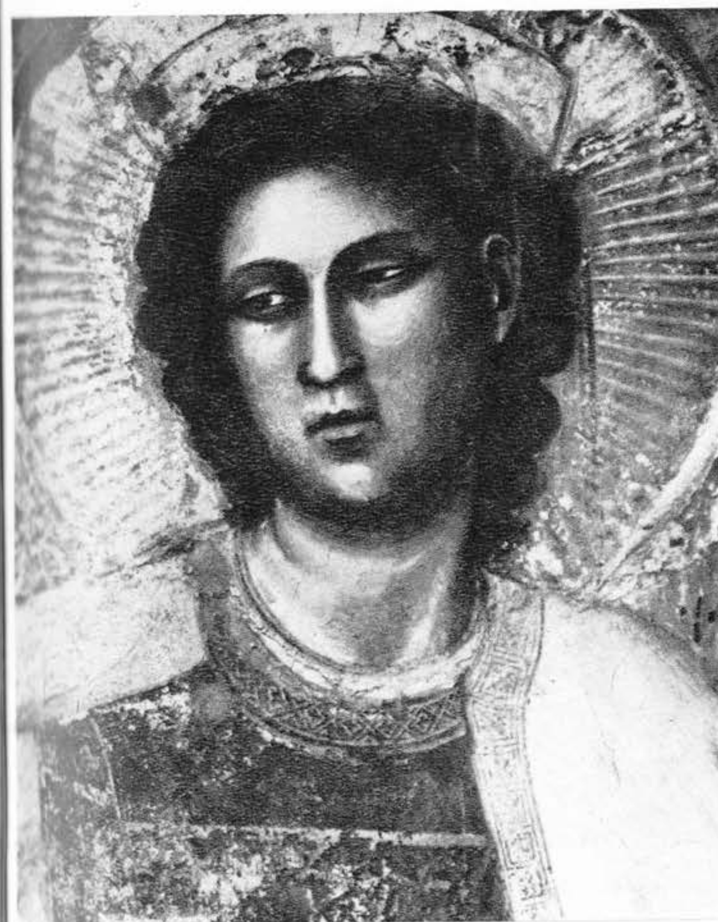
57. Maestru toscan : *Evanghelist în picioare.* Desen, circa 1430. Londra, British Museum.



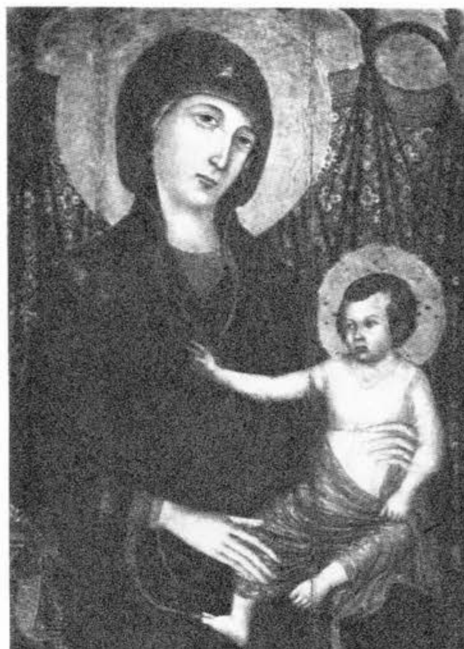
58. Lorenzo DI BICCI (1350–1427) : *Modona pe tron.* Schiță de frescă, Via Aretina, Florența.



59. CIMABUE (atrib.): *Înger*. Circa 1290. Assisi, S. Francesco.



60. GIOTTO: *Capul Fecioarei*. Detaliu din *Judecata de apoi*. Circa 1306. Padova, capela Arena.



61. DUCCIO : *Madonna Rucellai*. Detaliu. 1285. Florența, Uffizi.

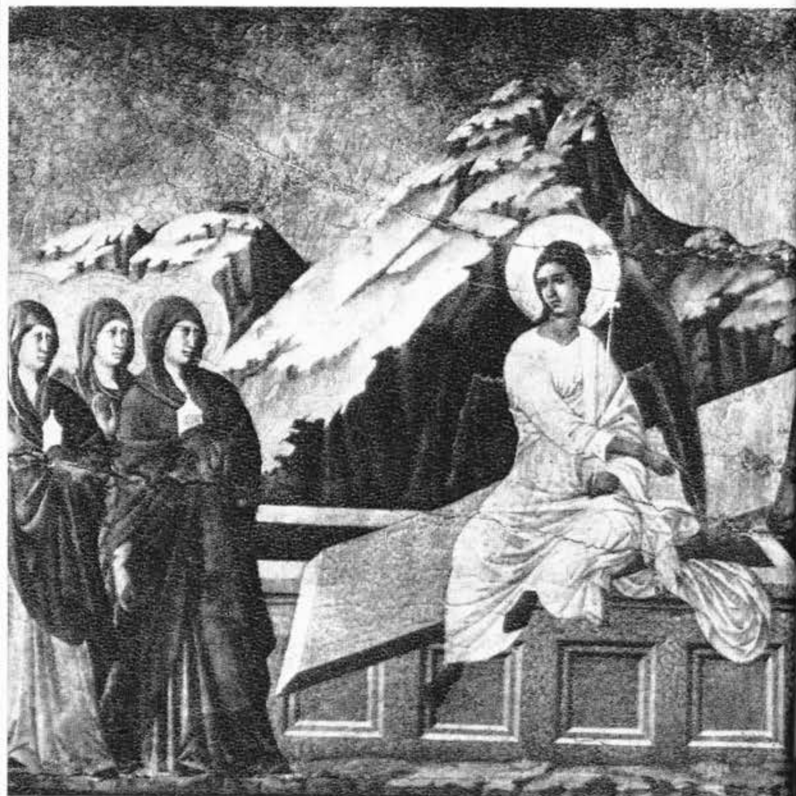


62. GIOTTO : *Madonna Ognissanti*. Detaliu. Circa 1305 –1310. Florența. Uffizi.



63. GIOTTO : *Fuga in Egipt*. Circa 1306. Padova, capela Arena.

64. DUCCIO : *Cele trei Marii la mormint.* 1301–1311. Siena, Opera del Duomo.

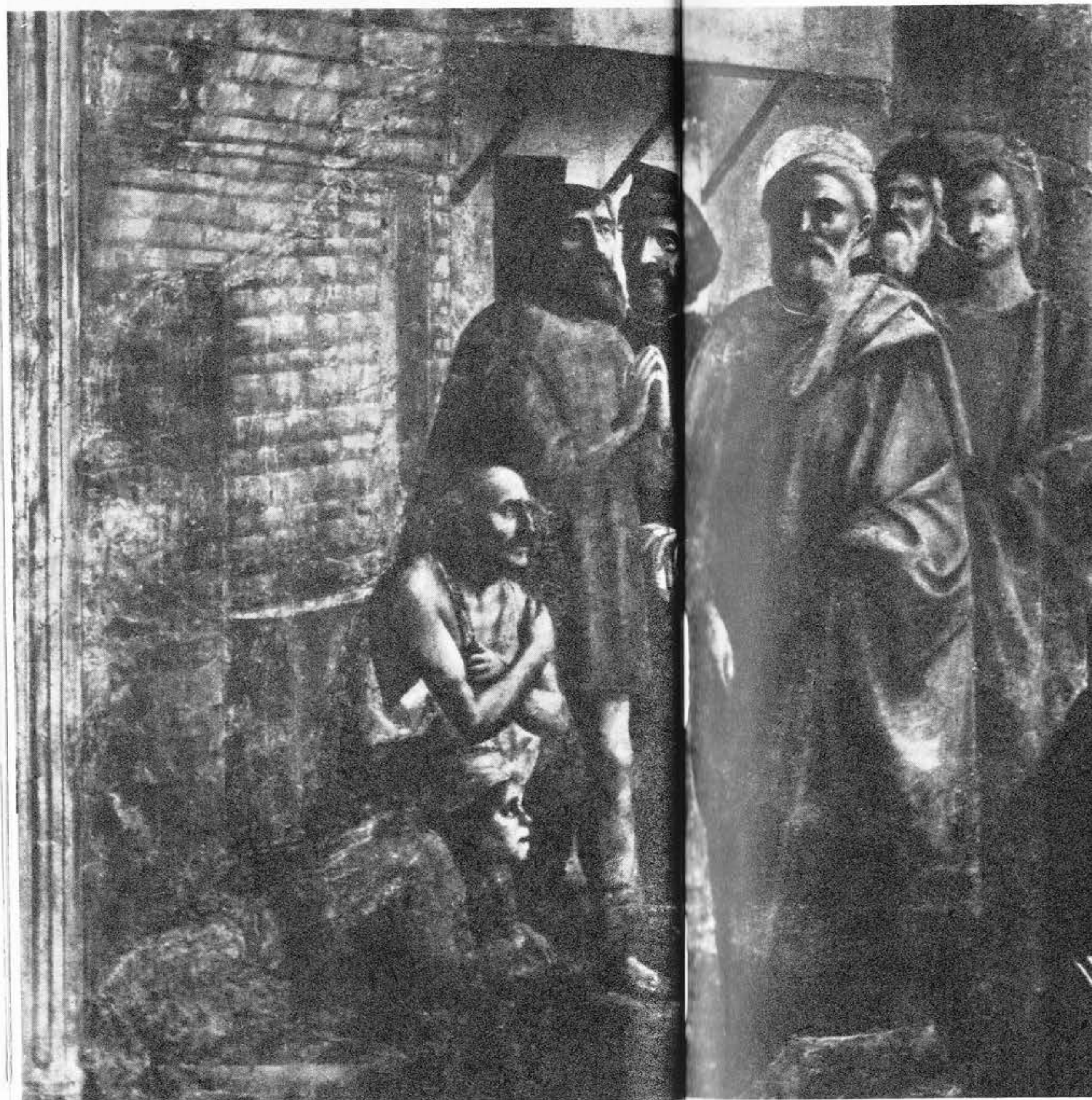




65. Angolo GADDI : *Evanghelistul Marcu.* Circa 1390. Florența, S. Croce.

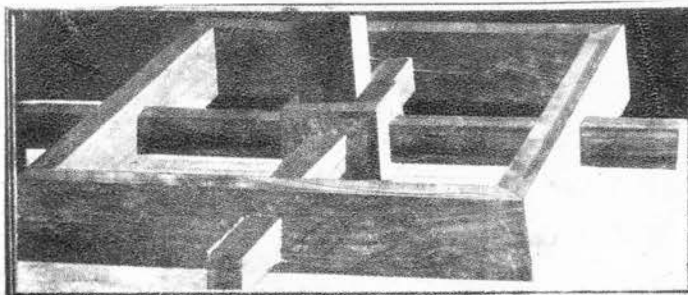


66.a. MASACCIO : *Capete de privitori.* Detaliu din *Inscăunarea Sfintului Petru.* Circa 1428. Florența, S. Maria del Carmine, capela Brancacci



66.b. MASACCIO : *Sf. Petru vindecindu-i pe bolnavi cu umbra sa.* (detaliu). 1425–1427. Florența, S. Maria del Carmine, capela Brancacci.

67. Michele şi Giovanni SPAGNOLO : Marchetărie din stranele corului. A doua jumătate a secolului al XV-lea. Catedrala din Pisa.



68. FRA ANGELICO : *Scene din viaţa Sfîntului Nicolae.* 1437. Roma, Galeria Vaticanului.





69. Melchior BROEDERLAM : *Bunavestire şi Vizita.* Circa 1400. Dijon, Musée des Beaux-Arts.

70. Maestru din Brabant : *Încununarea Fecioarei*. Circa 1400. Bruxelles, Musée Royal.

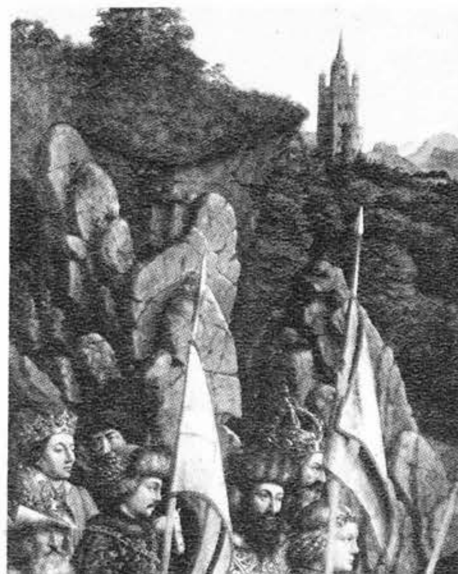






71. Robert CAMPIN : *Fecioara și Pruncul lîngă foc*. Detaliu. Înainte de 1430. Londra, National Gallery.

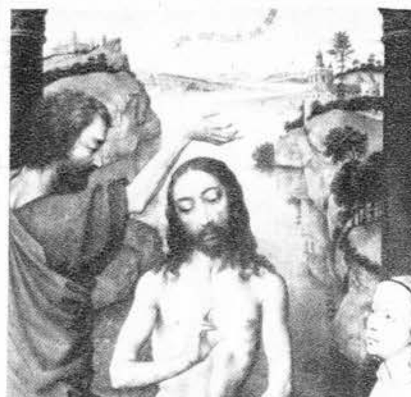
72. Jan VAN EYCK : *Arhanghelul Gabriel*. Detaliu din *Bunavestire*. Circa 1434. Washington, National Gallery of Art, colecția Mellon.



73. Jan VAN EYCK: Detaliu din altarul de la Gand. 1432. Gand, Sf. Bavo.



74. Melchior BROEDERLAM : Detaliu din *Vizita* (fig. 69). Circa 1400. Dijon. Musée des Beaux-Arts.



75. Rogier VAN DER WEYDEN : Detaliu din *Botezul lui Hristos*. Probabil după 1450. Berlin-Dahlem, Staatliche Museen.



76. LEONARDO : Detaliu din *Ginevra de' Benci*. 1474. Washington, National Gallery of Art



77. LEONARDO : *Peisaj*. Desen, 1473, Florența. Uffizi.



78. Jan VAN EYCK : *Stigmatizarea Sfîntului Francisc. Circa 1438.* Philadelphia, Museum of Art, colecția Johnson.



79. LEONARDO : *Stinci.* Desen, circa 1494. Windsor, Royal Library, 12395.

80. LEONARDO : *Lanț de munți.* Desen, 1521, Windsor, Royal Library, 12410.

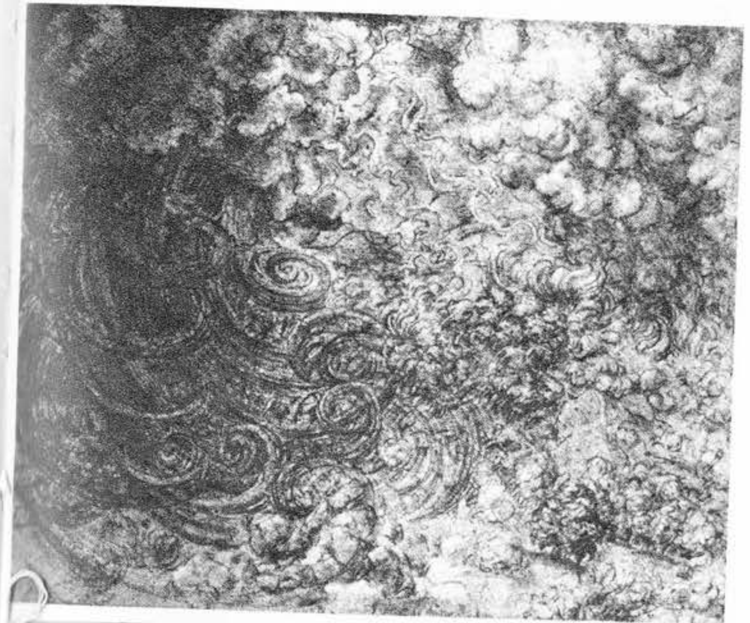




81. LEONARDO : *Madona printre stinci.* Circa 1482, Paris, Luvru.

82 LEONARDO : *Izbirea apei de apă*. 1507–1509. Windsor, Royal Library, 12660 *v*.

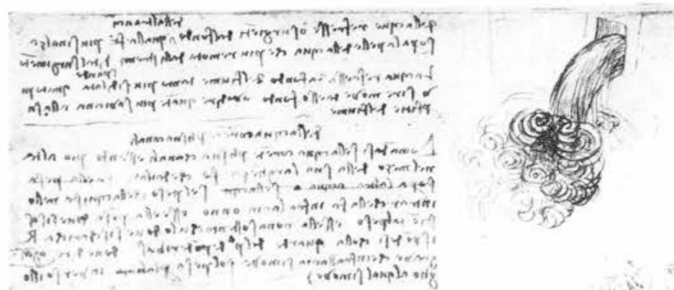






83. LEONARDO : *Potop*. Circa 1512–1516. Windsor, Royal Library, 12384.

84. LEONARDO : *Schița unei căderi de apă*. Circa 1492. Paris MS.A, fol. 59 *v*.



85. LEONARDO : *Schița unei căderi de apă.* Circa 1507–1510. Windsor, Royal Library, 12659 r.

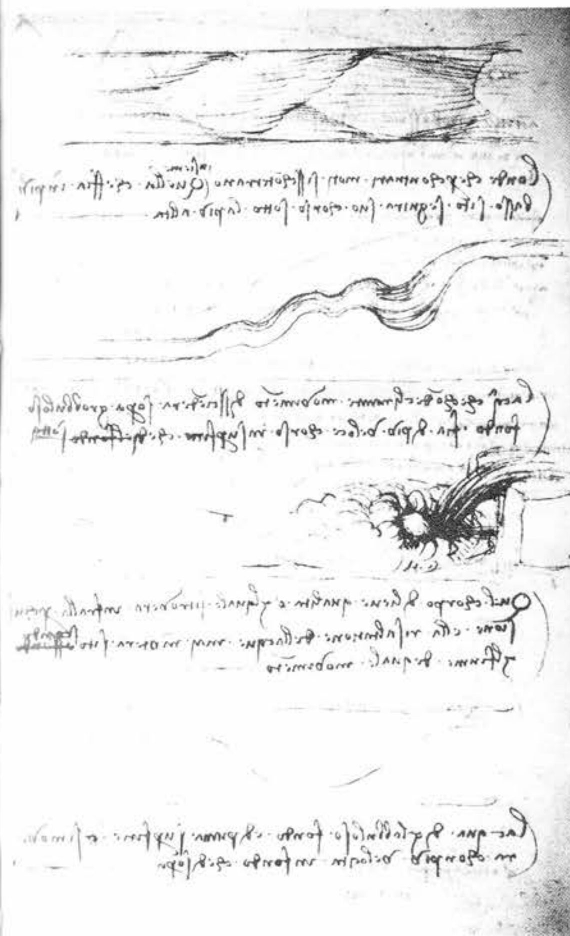


86. LEONARDO : *Mișcarea apei.* Circa 1501–1509. Paris, MS.F, fol. 20 v.



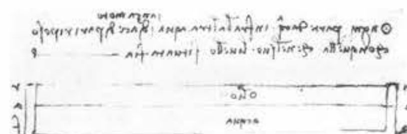
87. LEONARDO : *Mișcarea apei.* Circa 1490. Paris, MS.C, fol. 26 r.

88. LEONARDO : *Mișcarea apei.* Circa 1492. Paris, MS. A, fol. 24 v.





89. LEONARDO : *Mișcarea apei.* Circa 1508–1509. Paris. MS. F, fol. 93 v.



90. LEONARDO : *Reprezentarea schematică a uleiului pe apă.* Circa 1508–1509. Paris. MS.C. fol. 23 v.



91. LEONARDO : *Reprezentarea schematică a ricoșării apei.* Circa 1429. Paris, MS. A, fol. 63 v.



92. LEONARDO : *Reprezentarea schematică a eroziunii prin acțiunea apei.* Circa 1508–1509. Paris, MS.C, fol 23 v.



93. LEONARDO : *Reprezentarea schematică a legii ricoșării.* Circa 1492. Paris, MS.A, fol. 24 r.



94. LEONARDO : *Vîrtejuri de apă răsucindu-se înapoi.* Circa 1492. Paris, MS.A, fil. 60 v.

95. LEONARDO : *Cădere de apă și valuri „in tirbușon".* Circa 1507–1510. Windsor, Royal Library, 12663 r.

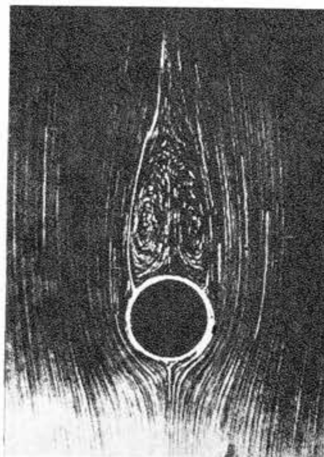


96. LEONARDO : *Bucle și unde de apă.* Circa 1513. Windsor. Royal Library, 12579 r.

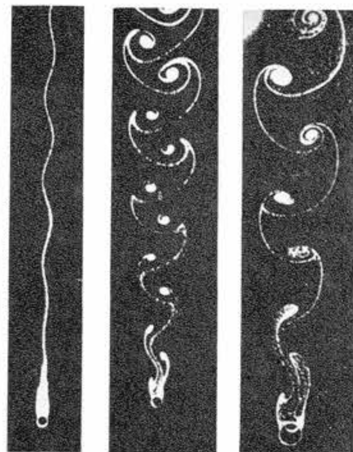




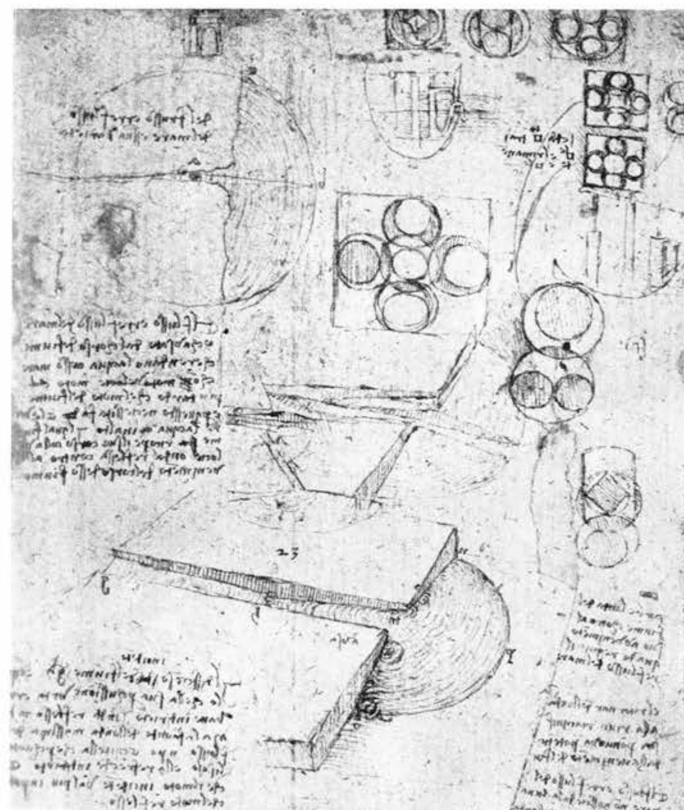
97. LEONARDO : *Reprezentarea schematică a viltorilor.* Circa 1493–1494. Paris MS.H, fol. 64 (16 n).



98. Reprezentarea modernă a curgerii în spatele unui cilindru.

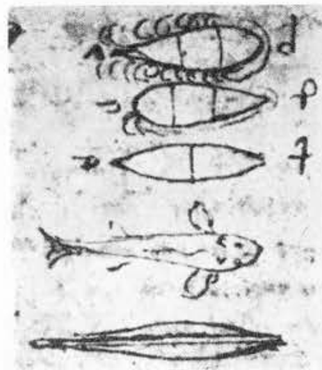


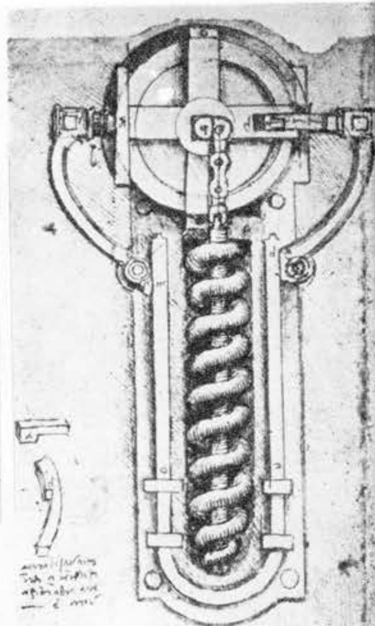
99. Fotografie a mişcării apei.



100. LEONARDO : *Reprezentare a teoriei mareelor.* 1516–1517. Codex Atlanticus, fol. 28 I *r.a.*

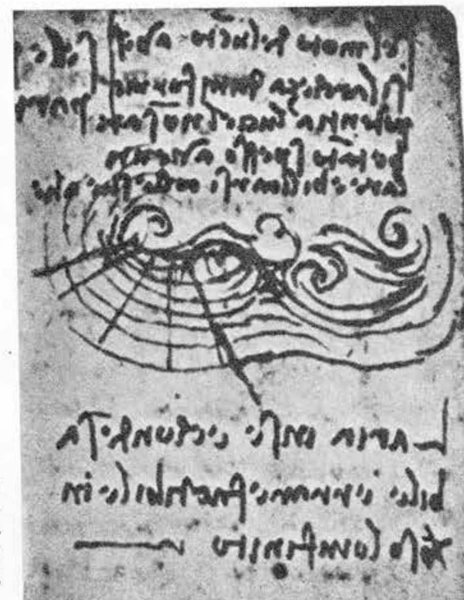
101. LEONARDO : *Forme de pești și de bărci.* 1510–1515. Paris, MS. G, fol. 50 v.





102. LEONARDO : *Broască cu arc.* Circa 1500, Codex Atlanticus, fol. 56 v.6.

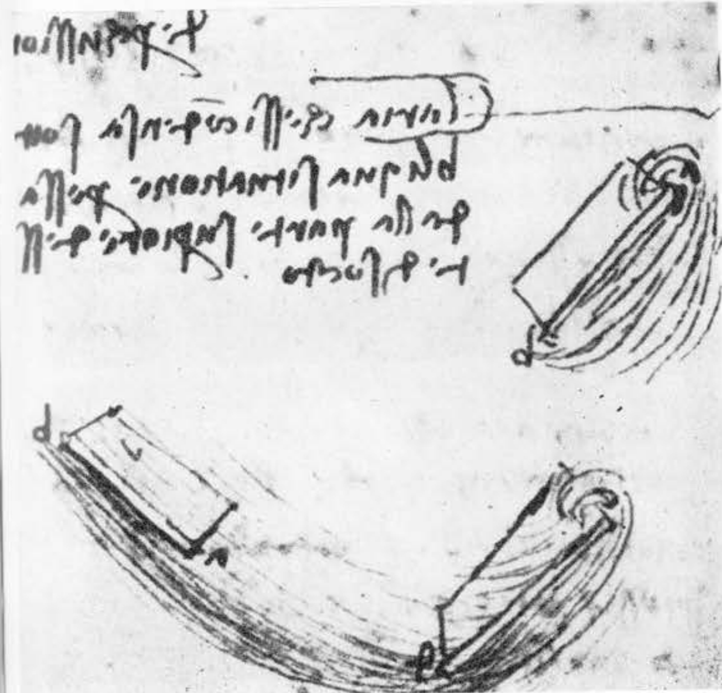
104. LEONARDO : *Comprimarea aerului sub aripile unei păsări.* 1513–1514. Paris, MS.E, fol. 70 v.

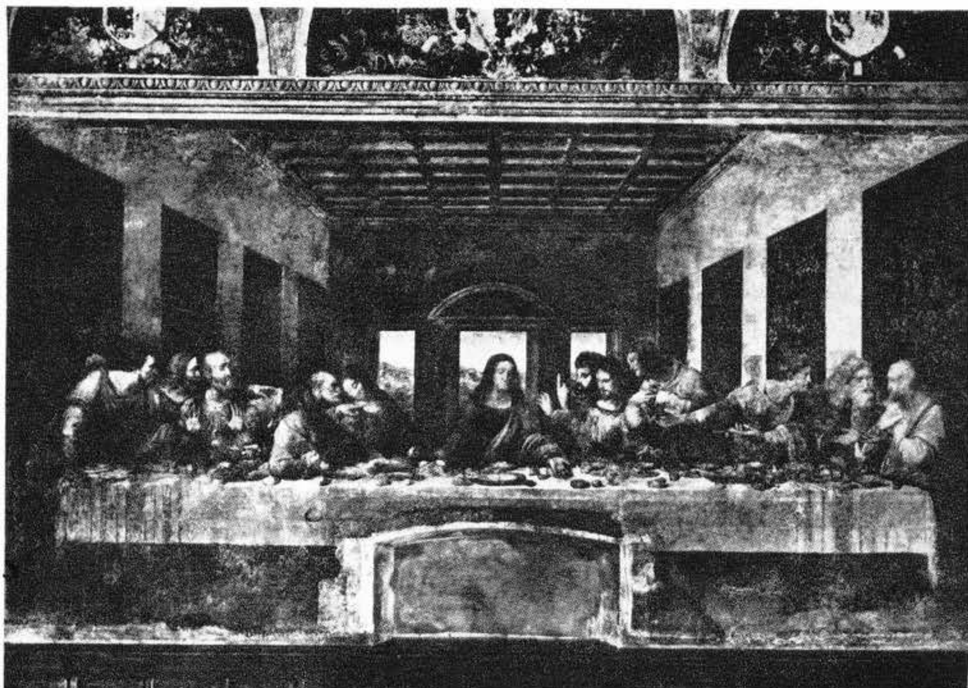


105. LEONARDO : *Reprezentarea schematică a compresibilității aerului* 1513–1514 Paris, MS.E, fol. 70 v.

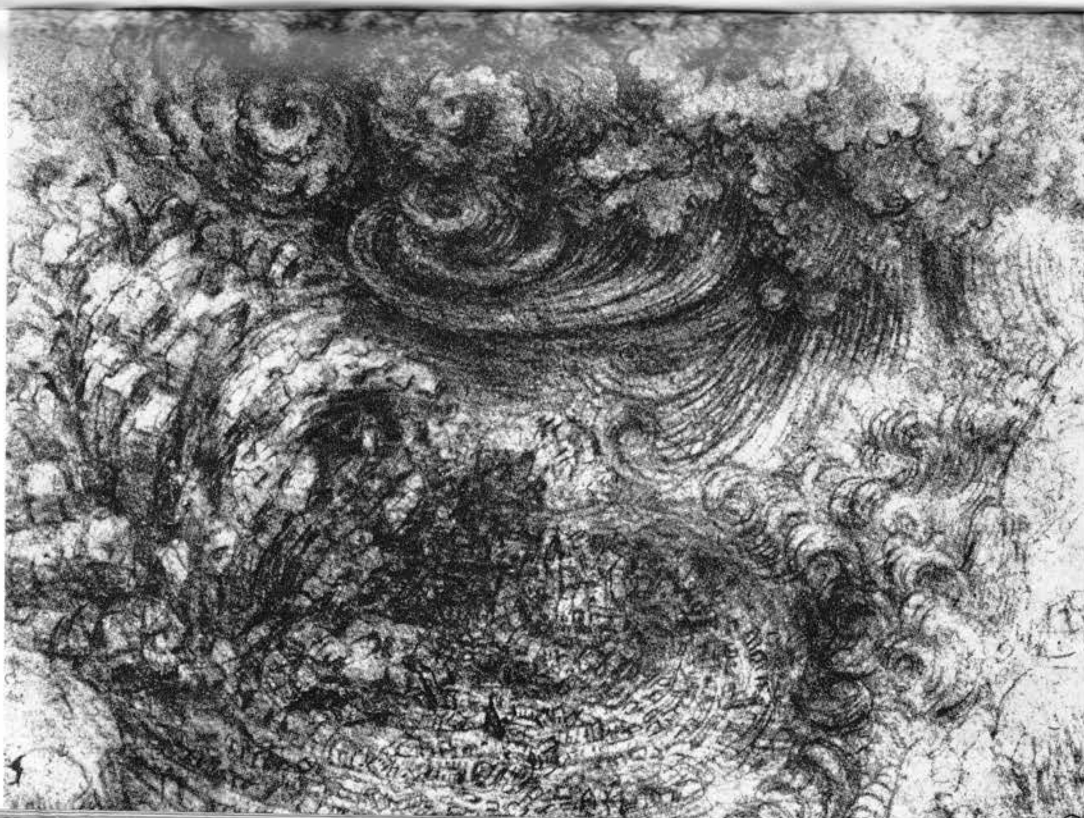


103. LEONARDO : *Elasticitatea draperiei.* Circa 1492. Paris, MS.A, fol 4 r.





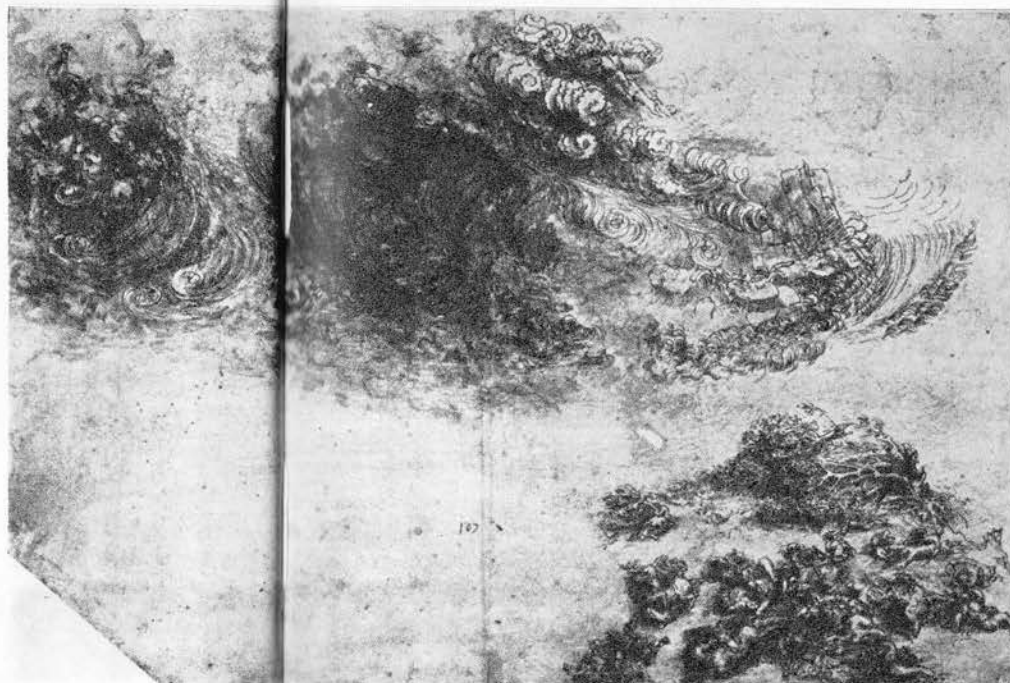
106. LEONARDO: *Cina cea de taină*. Milano, S. Maria delle Grazie.



107. LEONARDO: *Potop*. Circa 1512–1516. Windsor, Royal Library, 12378.



108. MICHELANGELO : *Potopul*. Frescă de plafon, 1508 –1512. Roma, Vatican, Capela Sixtină.



109 LEONARDO : *Potop*. Circa 1512–1516. Windsor, Royal Library, 12376.



110. Giulio ROMANO : *Sala dei Giganti*. 1532. Mantova, Palazzo del Te



111. LEONARDO : *Cuplu grotesc*. Gravură florentină, circa 1465–1480. Londra, British Museum.



112. LEONARDO : *Cuplu grotesc*. Circa 1490. Windsor, Royal Library, 12449 (detaliu).



113. LEONARDO : *Cuplu grotesc.* Circa 1485. Windsor, Royal Library, 12453 r.



114. LEONARDO : *Bătrînă*, 1490–1493. Londra, Victoria and Albert Museum, Codex Forster III, fol 72 r.

115. LEONARDO : Capete schițate. 1489. Milano, Castello Sforzesco, Codice Trivulziano.





116. LEONARDO : *„Scaramuccia".* 1503–1504. Oxford, Christ Church Library.



117. LEONARDO : Studii pentru *Bătălia de la Anghiari*. 1503–1504. Windsor, Royal Library, 12326 *r* (detaliu).



118. LEONARDO : *Cap grotesc*. Circa 1495. Veneția, Accademia.



119. Bernardino LUINI (?) : *Salomeea cu capul Sfintului Ioan Botezătorul*. Circa 1525. Viena, Kunsthistorisches Museum.



120. LEONARDO : *Profil de tînăr frumos.* 1478–1480. Windsor, Royal Library, 12276 *r* (detaliu).



121. LEONARDO : *Profil de tînăr frumos.* Circa 1513. Windsor, Royal Library, 19093 *r* (detaliu).

122. Andrea DEL VERROCCHIO : *Capul lui David.* Înainte de 1478, Florența, Museo Nazionale.





123. Andrea DEL VERROCCHIO : *Capul lui Colleoni*. Circa 1488. Veneția, Campo SS. Giovanni e Paolo.

124. LEONARDO : *Profil de războinic*. Detaliu. Circa 1480. Londra, British Museum.





125. LEONARDO : *Două profiluri*. 1478. Florența, Uffizi.

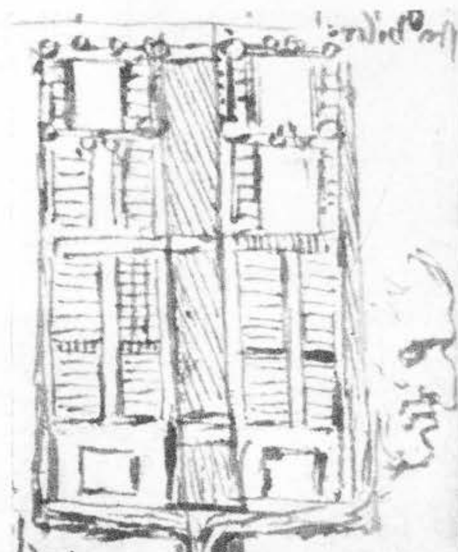
126. LEONARDO (?) : *Bătrîn*, uneori numit *Savonarola*, Detaliu dintr-un desen. Viena, Albertina.



127. LEONARDO : *Profil* pe o foaie cu desene geometrice. 1508–1513. Windsor, Royal Library, 19121 *v* (detaliu).



128. LEONARDO : *Profil* pe o foaie cu desene geometrice. Circa 1517. Londra, British Museum, Codex Arundel 263, fol. 270 *v* (detaliu)



129. LEONARDO : *Profil schițat*. Circa 1508. Windsor, Royal Library, 12586 *v* (detaliu).





131. LEONARDO : *Profil-spărgător de nuci*. Circa 1487. Codice Atlantico, fol. 266 *r* (detaliu).



130. LEONARDO : *Profil*. Circa 1505-1508. Codice Atlantico, fol. 224 *v* (detaliu).



132. LEONARDO : *Profil schițat*. Circa 1500-1505. Codice Atlantico, fol. 299 *r* (detaliu).

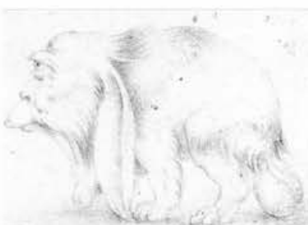


133. LEONARDO : *Profil.* Circa 1478. Codice Atlantico, fol. 320 *v* (detaliu).



134. LEONARDO : *Bărbat și libelulă.* Circa 1489. Paris, Codex Ashburnham 2037, fol. 10 *v.*







135. LEONARDO : *Omo salvatico.* Circa 1500. Codice Atlantico, fol. 194 *r* (detaliu).

136. Francesco MELZI : Copie după fig. 135. Amsterdam, Rijiksmuseum.

137. LEONARDO : *Cap de leu în profil.* Circa 1508. Windsor, Royal Library, 12586 *r* (detaliu)



138. LEONARDO : *Profiluri* pe o foaie cu desene geometrice. Circa 1510. Windsor, Royal Library, 12669 *r* (detaliu).



139. LEONARDO : *Profil.* Circa 1485. Windsor, Royal Library, 12462 r.



140. LEONARDO : *Profil,* întărit de o altă mînă. Circa 1480. Windsor, Royal Library, 12448.



141. După Leonardo : *Profil* Viena, Albertina.

142. După Leonardo : *Trei profiluri.* Paris, Luvru, colecția Vallardi.





143. LEONARDO : *Profil.* Circa 1505. Londra, British Museum.

144. După Leonardo: *Cinci capete*. Veneţia, Academia.





145. Francesco MELZI (?): *Patru capete*. Cópii după Leonardo. Windsor, Royal Library, 124293.



146. LEONARDO : *Bătrînă.* Circa 1492. Hamburg Kunsthalle.

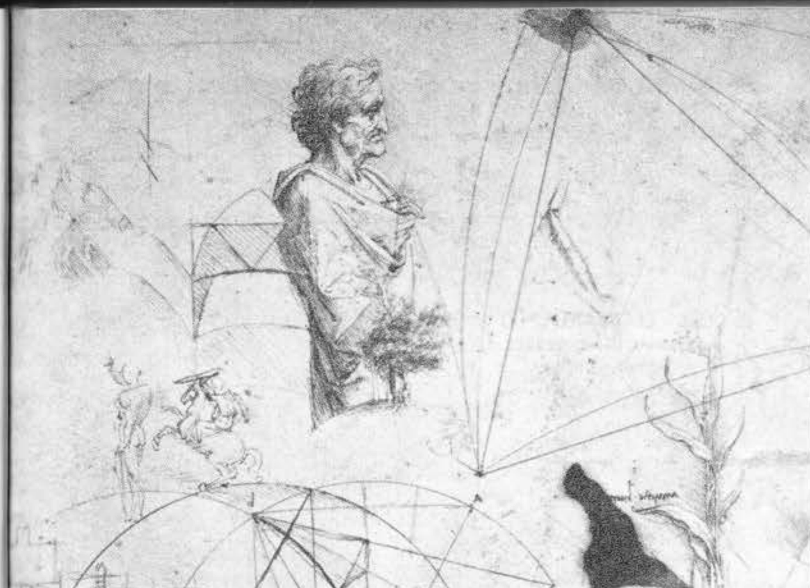
147. După Leonardo : *Bătrînă.* Milano, Ambrosiana.





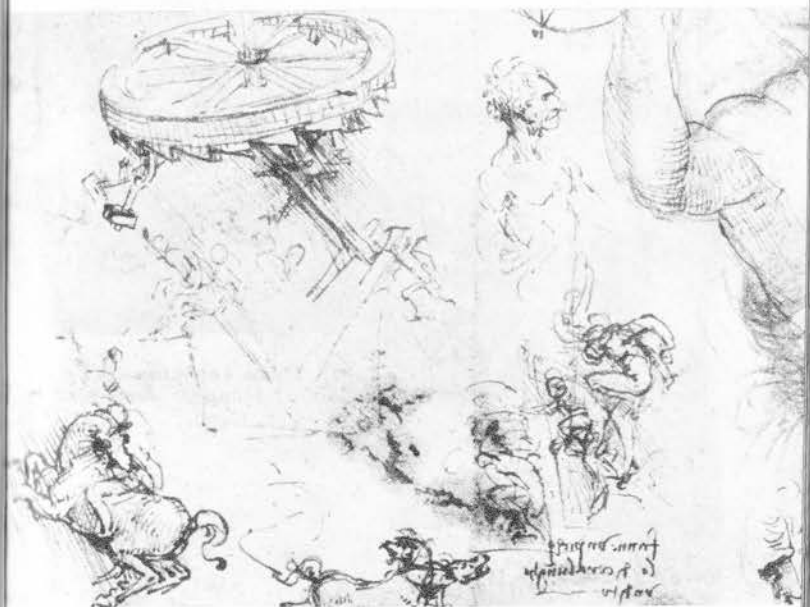


148-9. LEONARDO (?) : *Două capete*, Londra, British Museum.



150. LEONARDO : *Bust în profil* pe o foaie cu desene geometrice și alte studii. Circa 1490. Windsor, Royal Library, 12283 *r* (detaliu).

151. LEONARDO : *Bust în profil* pe o foaie cu scheme mecanice și alte studii. Circa 1505. Windsor, Royal Library, 12328 *r* (detaliu).



152. LEONARDO (?) : *Bătrină.* Chatsworth, colecția Devonshire.





154. După Leonardo (?) : *Bătrin.* Milano, Ambrosiana.



153. Francesco MELZI (?), după Leonardo : *Bătrin.* Windsor, Royal Library, 12475 *a.*



155. După Leonardo (?) : *Bătrin,* Milano, Ambrosiana.



156. După Leonardo (?) : *Bătrin.* Milano, Ambrosiana.



157. LEONARDO : *Bătrin.* Windsor, Royal Library, 12489 *r* (detaliu).



158. LEONARDO : *Bătrin.* Circa 1481–1490. Windsor, Royal Library, 12454.

159. LEONARDO : *Bătrin.* Circa 1478. Windsor, Royal Library, 12464.





160. LEONARDO : *Bătrin.* Circa 1496. Windsor, Royal Library, 12475 *r.*



161. LEONARDO : *Doi bătrini.* Circa 1490. Windsor, Royal Library, 12490.



162. LEONARDO : *Doi bătrini.* Circa 1492. Windsor, Royal Library. 12555 *v* (detaliu).



163. LEONARDO : *Doi bătrini*. Circa 1485. Windsor, Royal Library, 12463.

164. LEONARDO : *Doi bătrini*. Circa 1487–1490, Windsor, Royal Library, 12474.



165. LEONARDO : (?) : *Doi bătrini*. Milano, Ambrosiana.



166. LEONARDO (?) : *Bătrin*, Milano, Ambrosiana.





167. LEONARDO (?) : *Bătrin*. Milano, Ambrosiana.



168. LEONARDO (?) : *Cap grotesc*. Windsor, Royal Library, 12491 (detaliu).

169. LEONARDO : *Bătrin*. Circa 1500. Roma, Biblioteca Corsini.





170. Francesco MELZI după Leonardo (circa 1492) : *Cap grotesc*, Windsor, Royal Library, 12492.



171. John TENNIEL : *Ducesa ținînd copilul, cu Alice, bucătăreasa și motanul din Cheshire.* Ilustrație la Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, Londra, 1865.



172. LEONARDO : *Bătrîn.* Circa 1508 ? Windsor, Royal Library, 12642 v (detaliu)



173. Monedă (as) cu efigia lui Galba. Londra, British Museum.

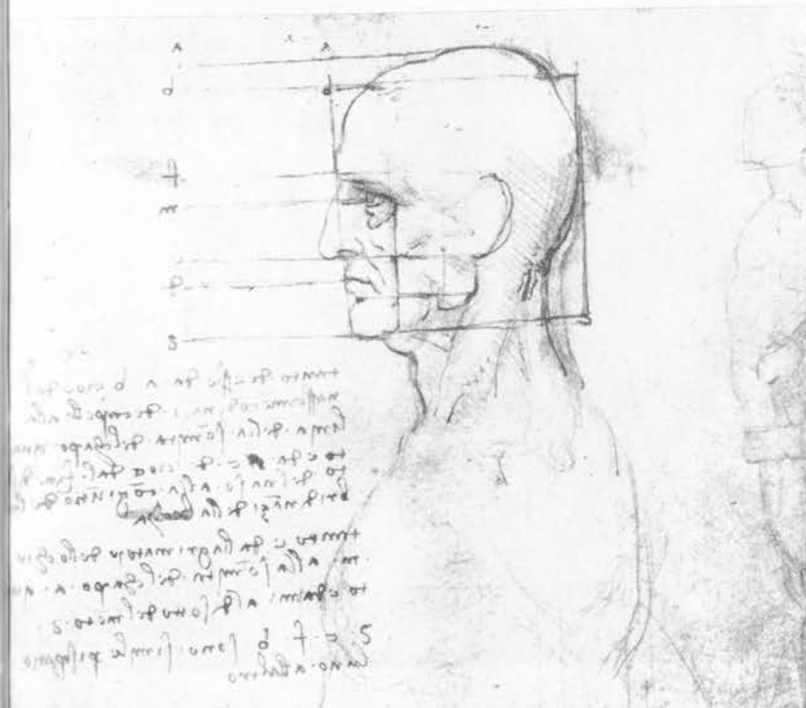


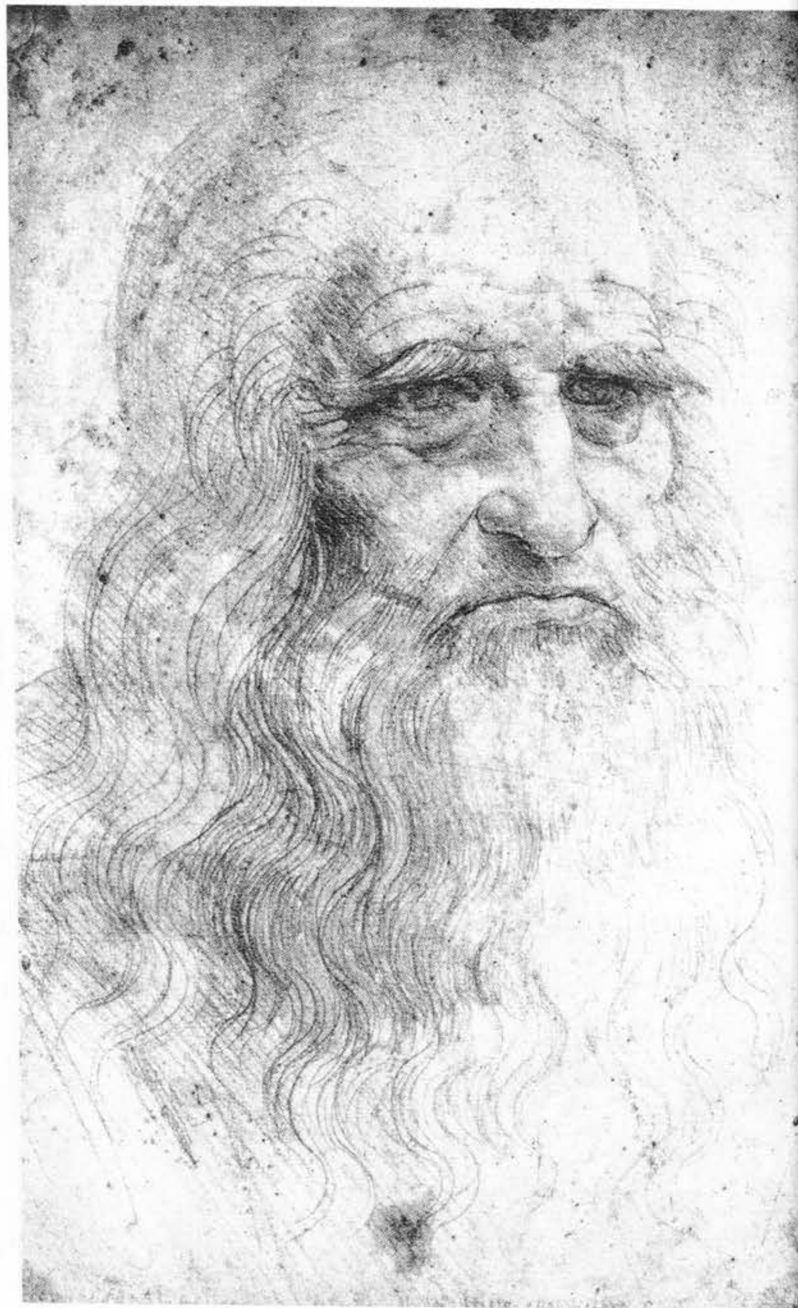
174. Monedă (sestert) cu efigia lui Nero. Londra, British Museum



175. LEONARDO : *Tînăr.* Circa 1505. Windsor, Royal Library, 12328 v (detaliu).

176. LEONARDO : *Cap proporționat.* Circa 1488. Windsor, Royal Library, 12601 (detaliu).





177. LEONARDO : *„Autoportret"*. Circa 1512. Torino, Royal Library.





178. LEONARDO : *Bătrîn șezînd*. 1510–1513. Windsor, 12579 r (detaliu).



179. LEONARDO : *Bătrîn*. După 1513. Windsor, Royal Library, 12488 (detaliu).



180. LEONARDO : *Bătrîn*. După 1513. Windsor, Royal Library, 12500.



181. LEONARDO : *Apostol.* Circa 1490 – 1497. Windsor, Royal Library, 12548.

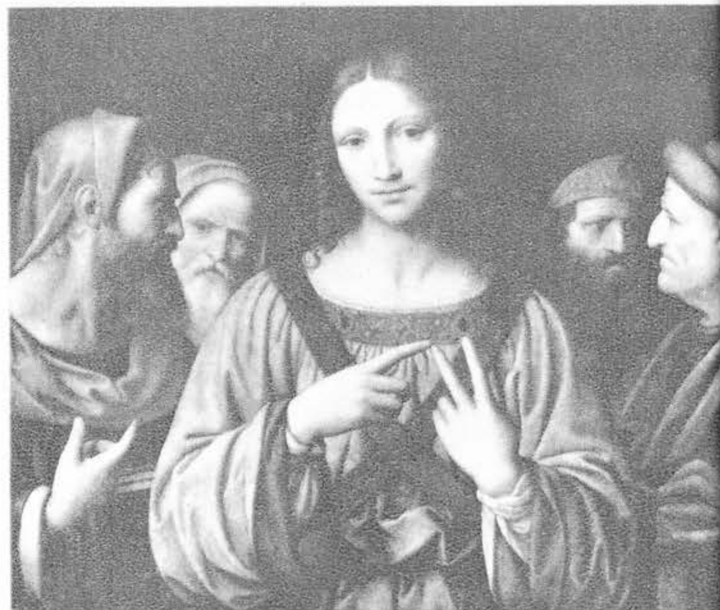


182. LEONARDO : *Profil.* Circa 1490–1497. Londra, British Museum.



183. LEONARDO : *Cinci capete.* Circa 1494. Windsor, Royal Library, 12495 r.

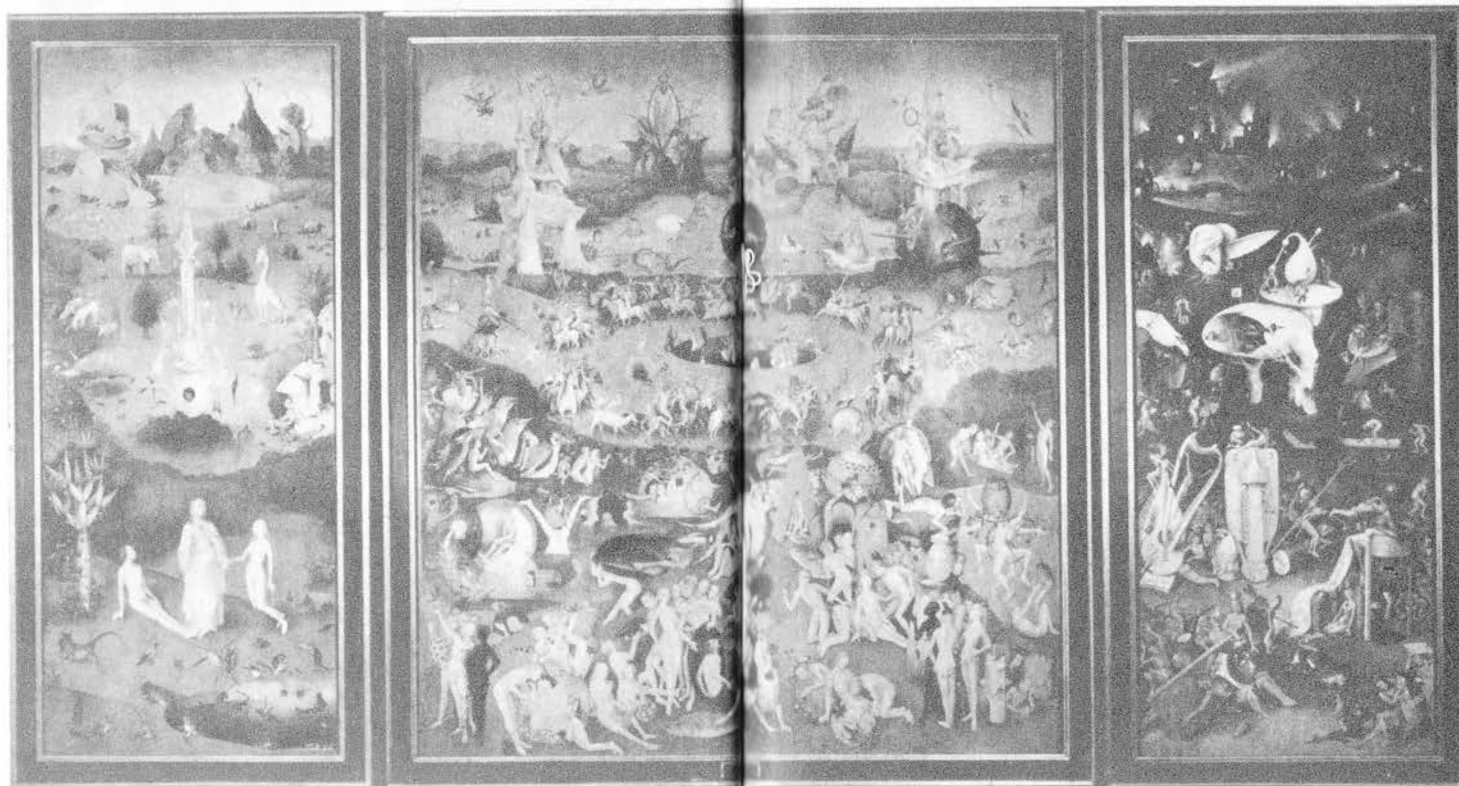
184. Bernardino LUINI : *Hristos dînd învățătură în templu*. Circa 1510–1525. Londra, National Gallery.

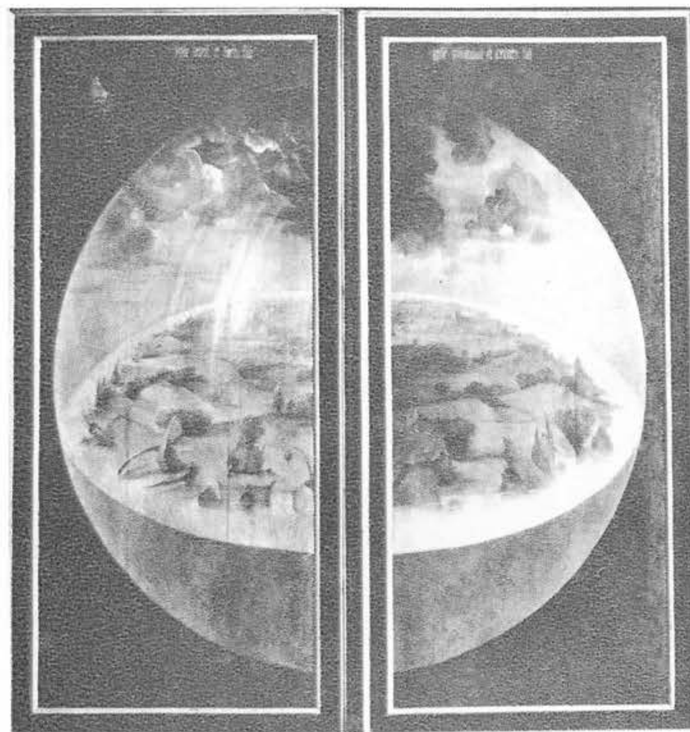




185. Hieronymus BOSCH : *Purtarea crucii*. Gand, Musée des Beaux-Arts.

186. Hieronymus BOSCH : Tripticul cu voleți deschiși. Panoul central : *Așa-numita „Grădină a plăcerilor pămîntești"*, voleții : *Raiul și Iadul*. Circa 1510. Madrid, Prado.





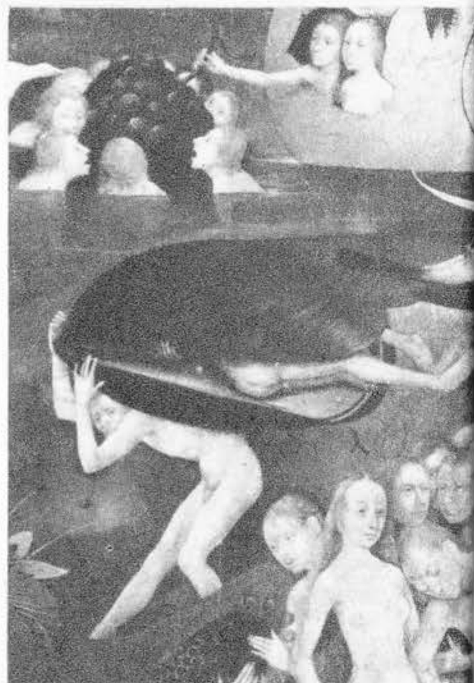
187. Tripticul cu voleții inchiși (fig. 186) : *Retragerea apelor după potop*. Grisai.

188. *Aşa-numita „Grădină a plăcerilor pămîntești"*. Detaliu din fig. 186.





189. *Păsări uriașe.* Detaiu din fig. 188.



190. *Pereche intr-o scoică ; strugure uriaș.* Detaliu din fig. 188.



191. *Ciorchine format din capete omenești.* Detaliu din fig. 188.

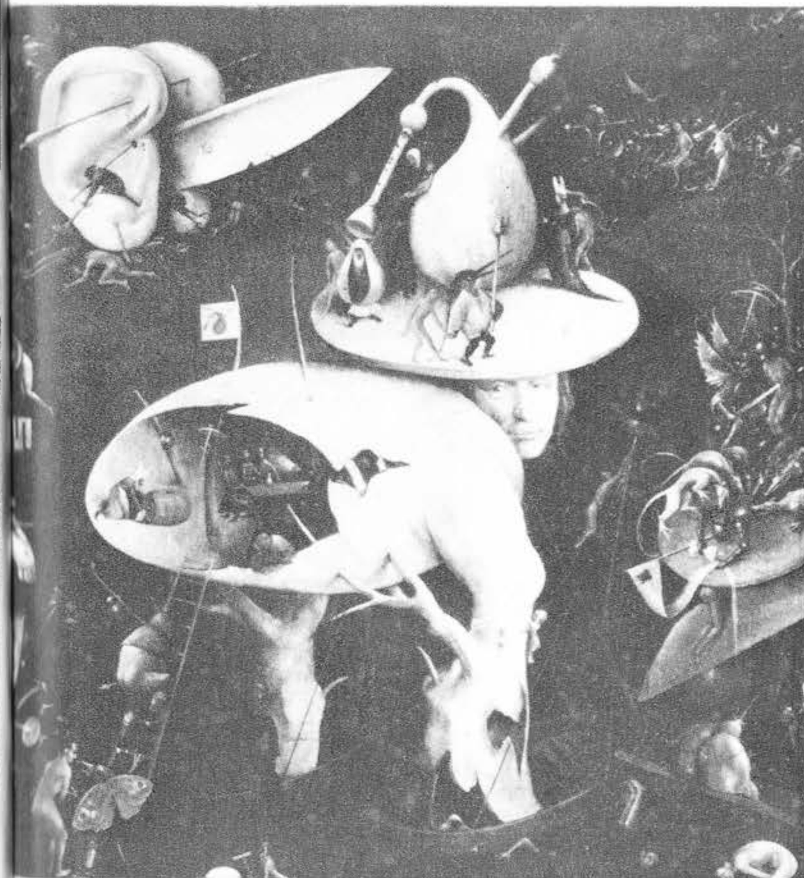
192. *Diavolul pe scaunul său*. Detaliu din voletul *Iadul* (fig. 186).

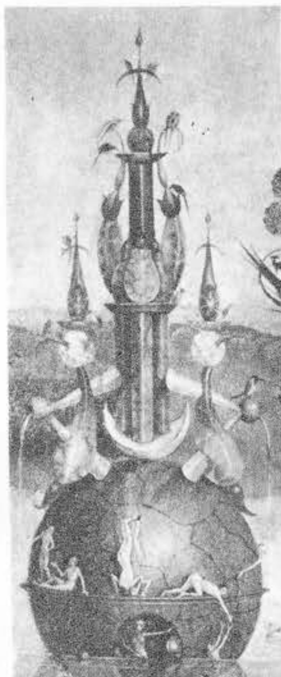


193. Hieronymus BOSCH : *Figuri grotești*. Desen. Viena, Albertina



194. *Omul-copac și bărci șubrede*. Detaliu din voletul *Iadul* (fig 186).





195. *Construcție fantastică.* Detaliu din fig. 188.

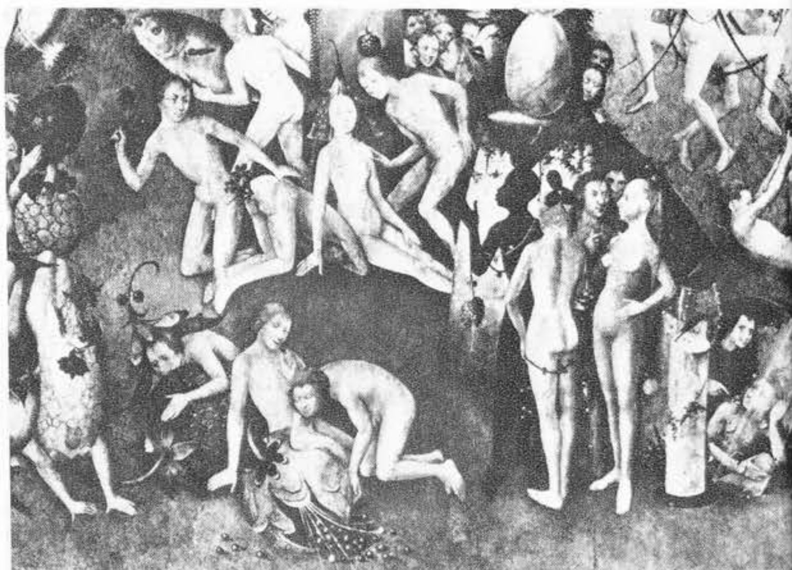


196. *Norocul și înțelepciunea.* Din Bovillus, *Liber de Sapiente*, 1510.



197. Jan GOSSARET („Mabuse"): *Hercule și Deianira.* 1577. Birmingham, Barber Institute.

198. *Bărbat mușcînd dintr-o fragă, femei albe și negre, bărbat lîngă un stîlp de sticlă.* Detaliu din fig. 188.





199. *Grup în jurul unei fragi uriașe.* Detaliu din fig. 188.



200. *Figuri în zbor.* Detaliu din fig. 188.

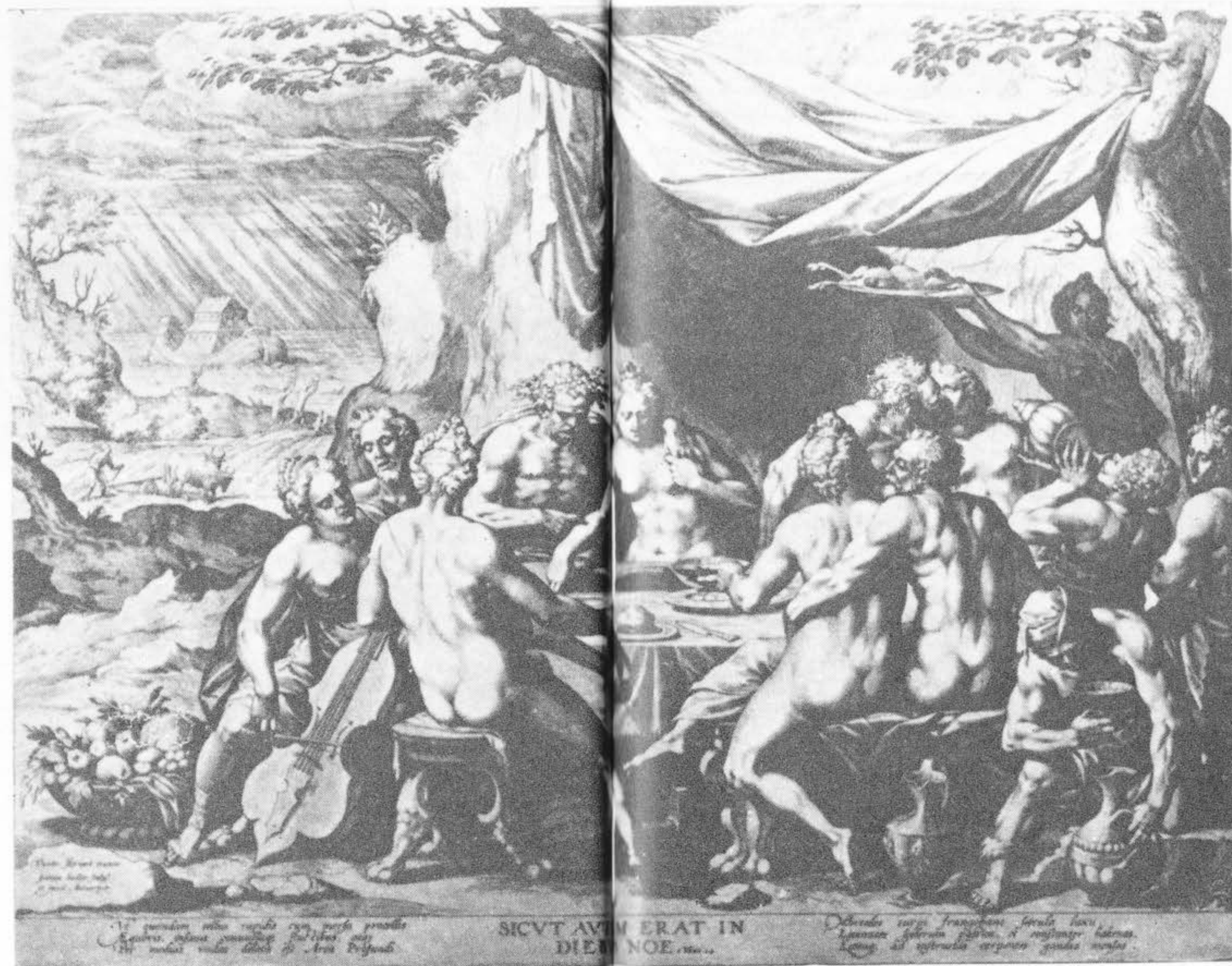


201. *Fîntînă în rai.* Detaliu din voletul *Raiul* (fig. 186).



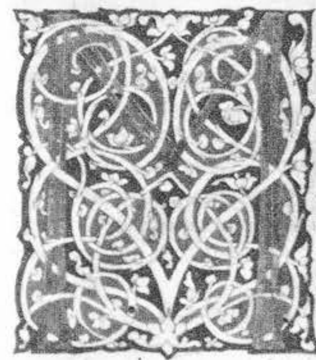
202. Hieronymus BOSCH (?) : *După potop.* Grisai. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen.

203. J. SADELER (+1600) după D. Barendsz (+1592) : *Sicut autem erat in diebus Noe.* Gravură



204. Scrisul lui Coluccio Salutati, dintr-un manuscris Seneca. Inainte de 1375. Londra, British Museum, Add. 11987, fol. 12.

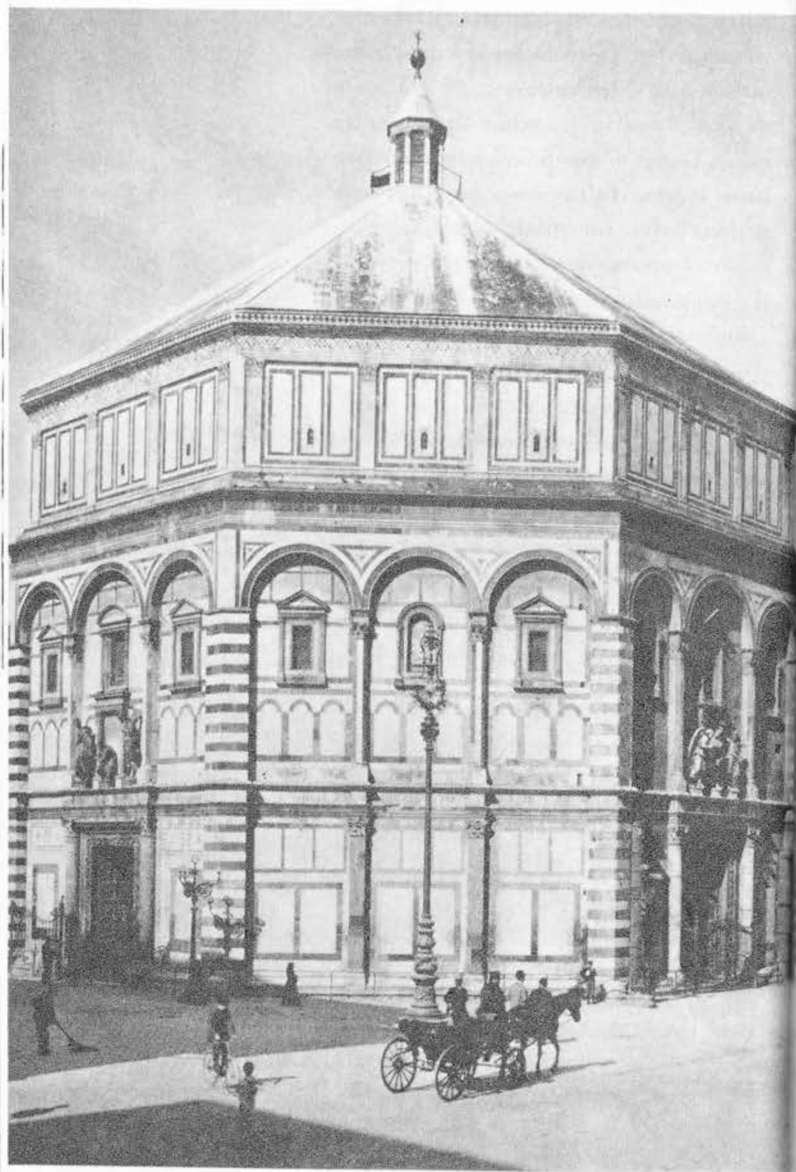
205. Scrisul lui Poggio Bracciolini din Salutati, *De Verecundia.* 1402–1403. Florența, Biblioteca Laurenziana, Strozzi 96, fol. 22 *v.*



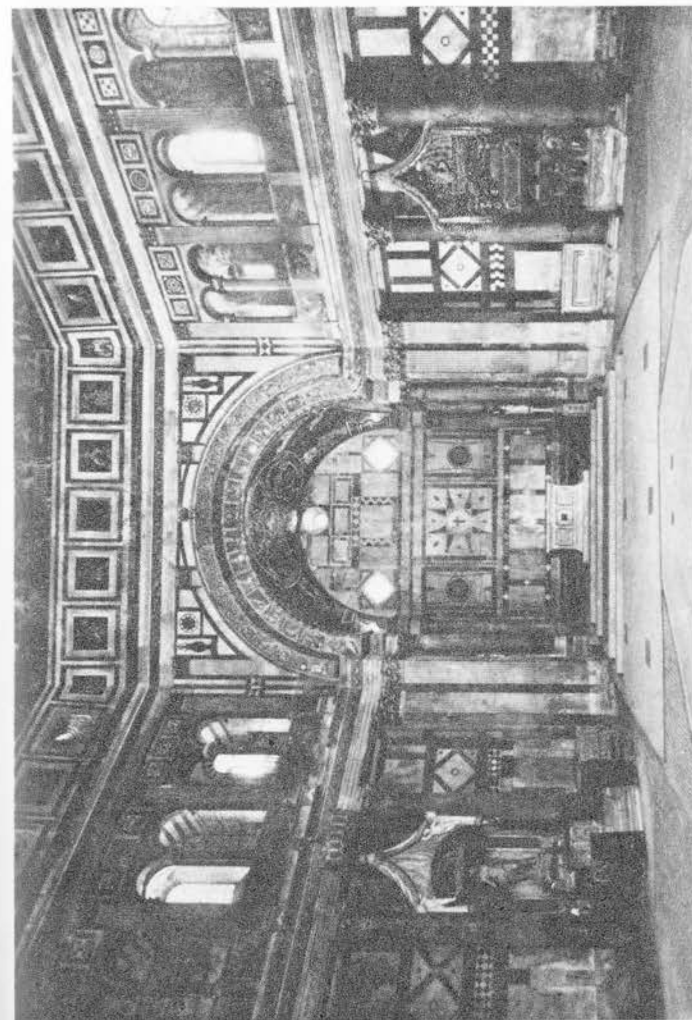
206. Manuscris din Lactantius Firmianus. Florența, 1458. Oxford, Bodleian Library, Canonici Pat. Lat. 138, fol. 2 *r.*



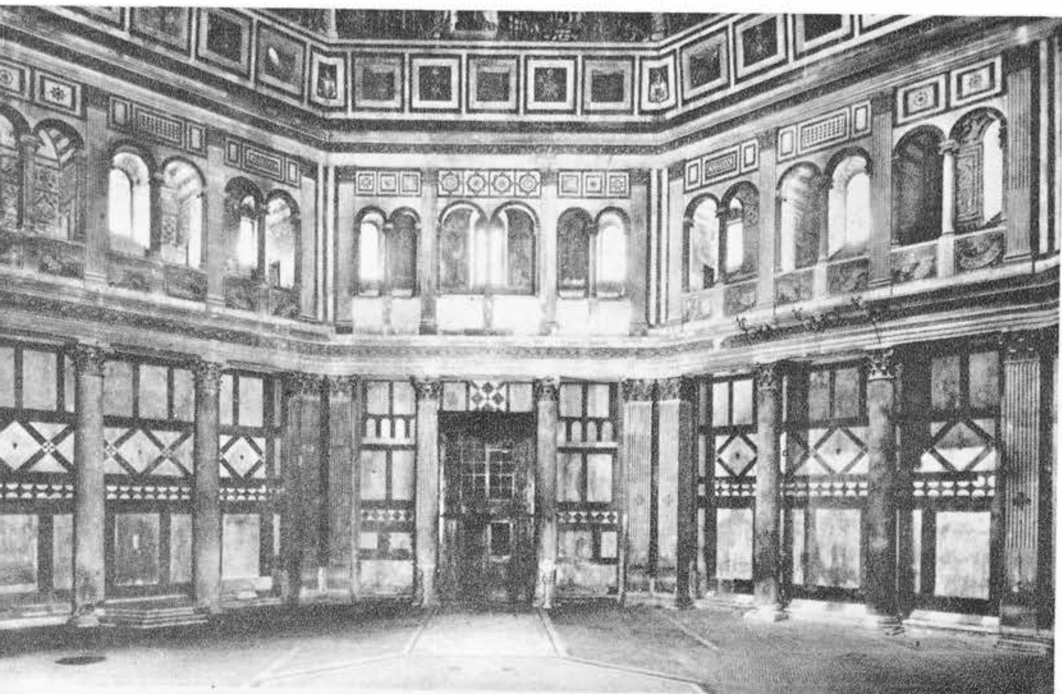
207. Manuscris din Sf. Grigorie, *Dialoguri.* Nord-italian, prima jumătate a secolului al XII-lea. Oxford, Bodleian Library, Can. Pat. Lat. 105, fol. 3 *v.*



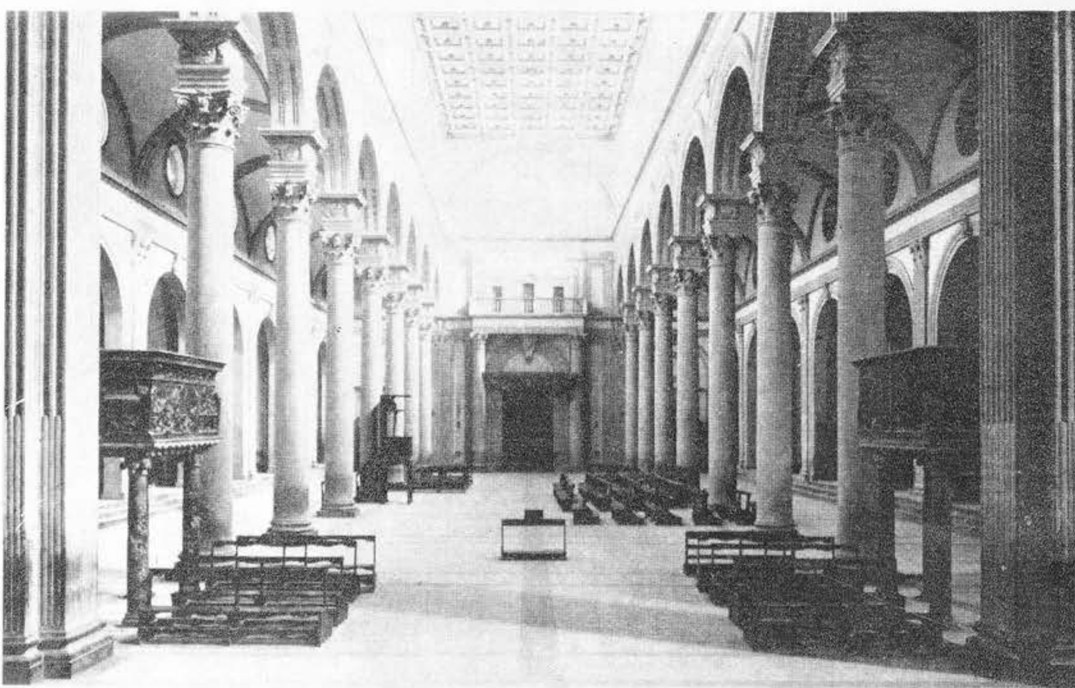
208. *Baptisteriul*, Florența. Sec. XII.



209. Baptisteriul, Florența, vedere spre altarul principal.



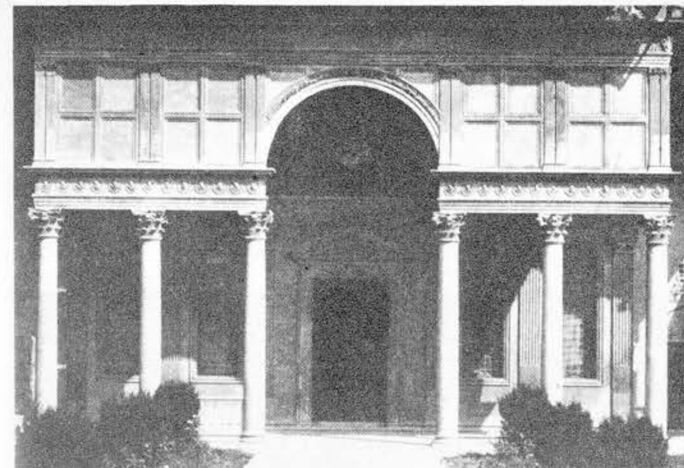
210. Baptisteriul, Florența, vedere spre partea opusă.



211. San Lorenzo, Florența. Construcția a început în 1418.



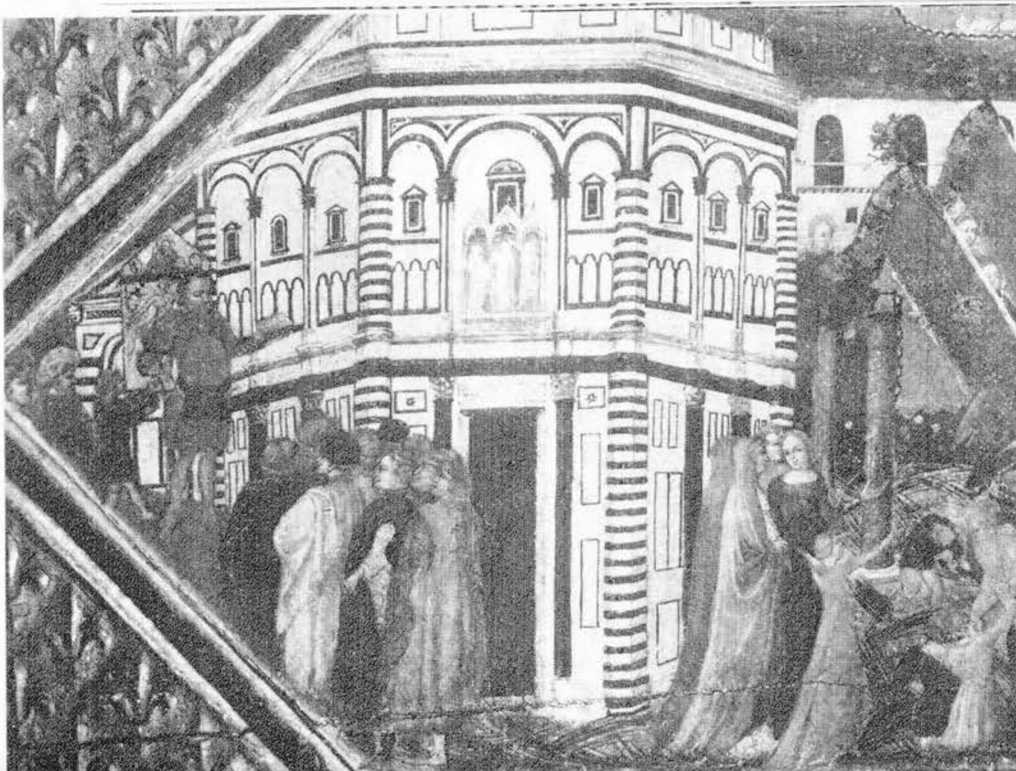
212. SS. Apostoli, Florența. Sec. XI.



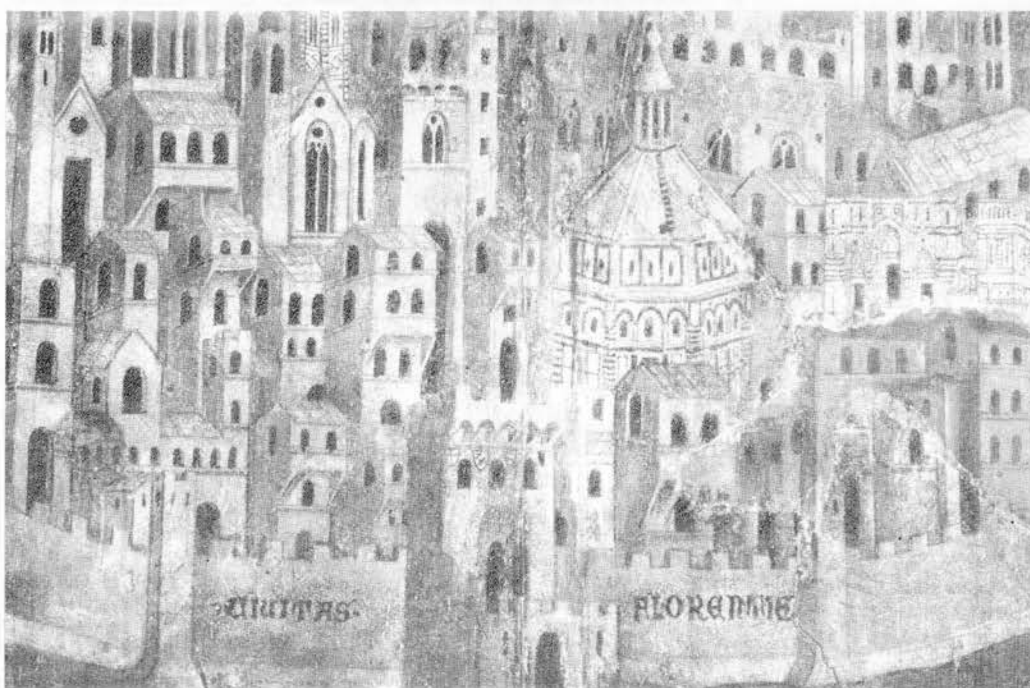
213. Cappella Pazzi, circa 1430. Florența S. Croce.

214. G. P. PANNINI : *Interiorul Panteonului din Roma (inainte de restaurare)*. Detaliu. Circa 1740. Washington, National Gallery of Arts, Colecția Samuel H. Kress.





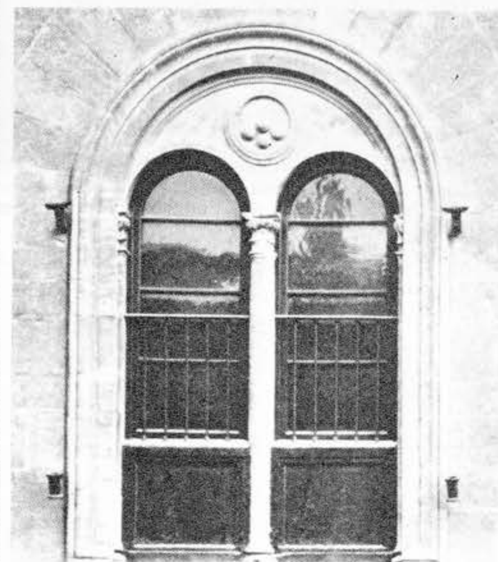
215. Baptisteriul. Detaliu de pe un *cassone* florentin, circa 1430. Florența, Museo Nazionale.

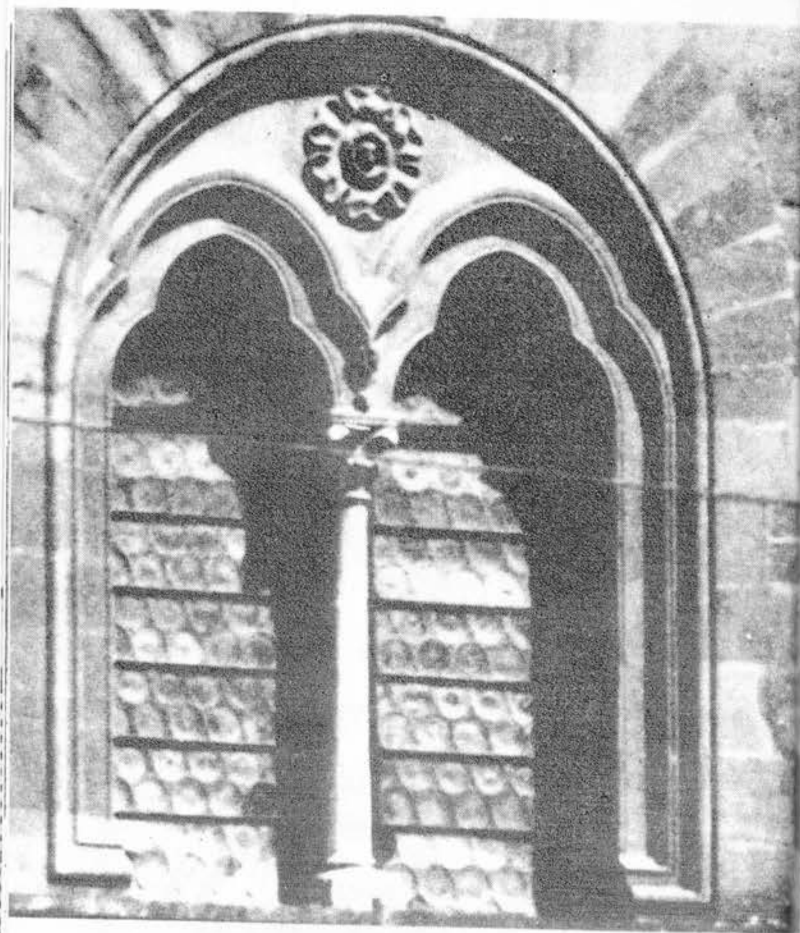


216. *Orașul Florența.* Detaliu dintr-o frescă de la Bigallo, Florența, 1352.

217. Florentinii hrănindu-i pe sienezi. Circa 1340. Din manuscrisul Biadaiolo. Florența, Biblioteca Laurenziana, cod. Laurenziano nr. 3, fol. 58 c.

218. Fereastră, Palazzo Medici Riccardi, Florența. Circa 1450.





219. Fereastră, Palazzo del Podesta, Florența. Sec. XIV.

220. Maestrul panoului de altar augustinian din 1487 ; *Sf. Luca pictînd-o pe Fecioară.* 1487. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

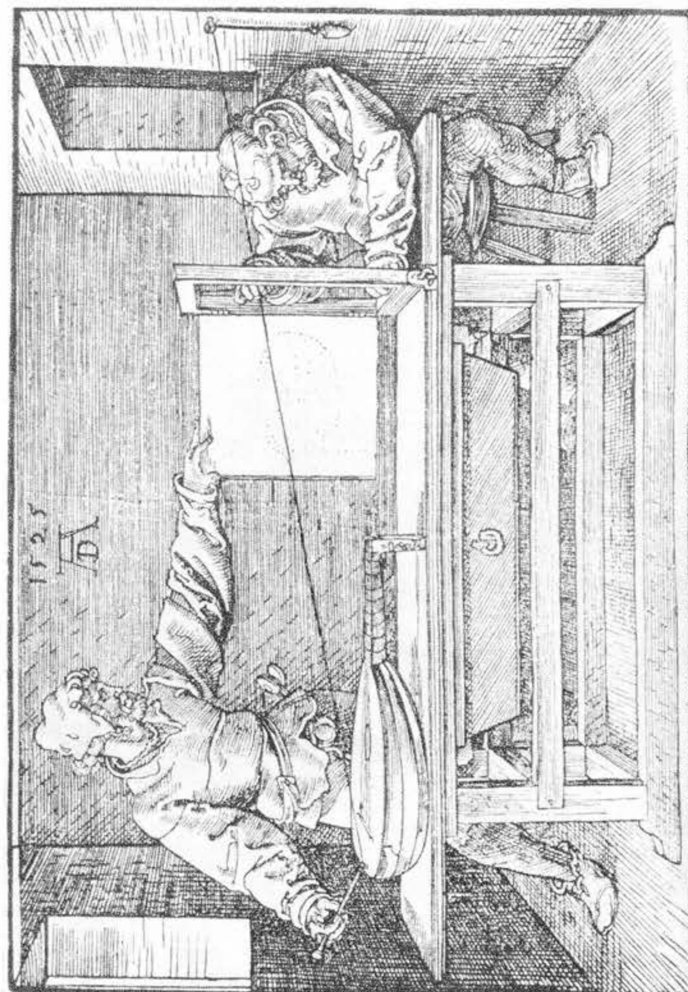




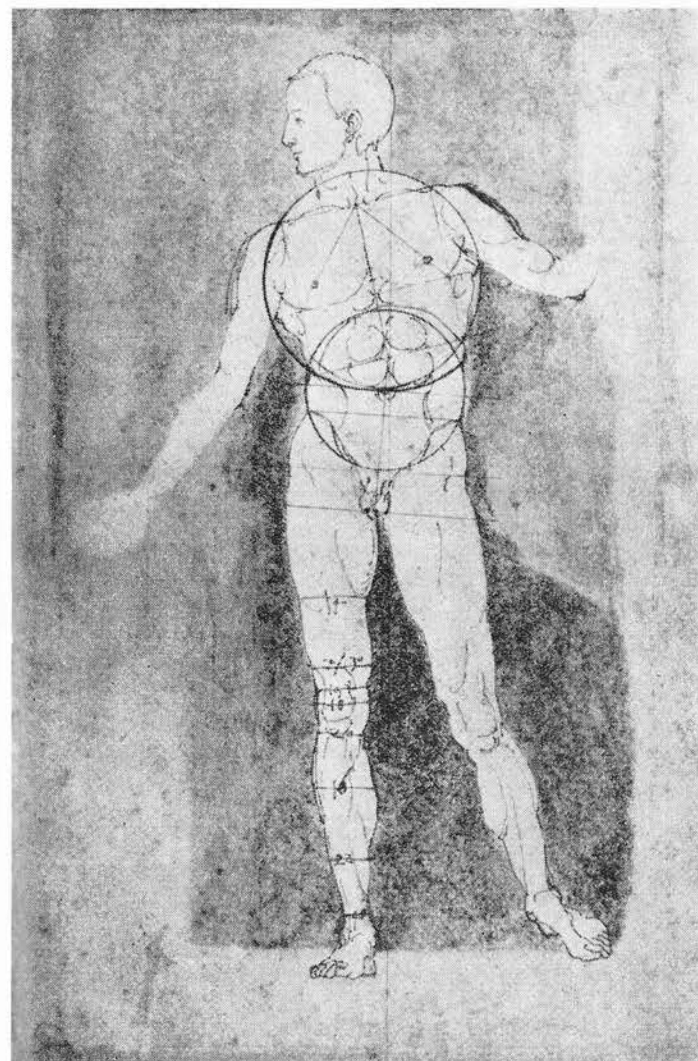
221. Andrea MANTEGNA : *Hristos in limb*, Gravură, sfirşitul secolului al XV-lea.

222. Maestrul A. G. (Albrecht Glockenton?) : *Hristos in limb*. Gravură, sfirşitul secolului al XV-lea.



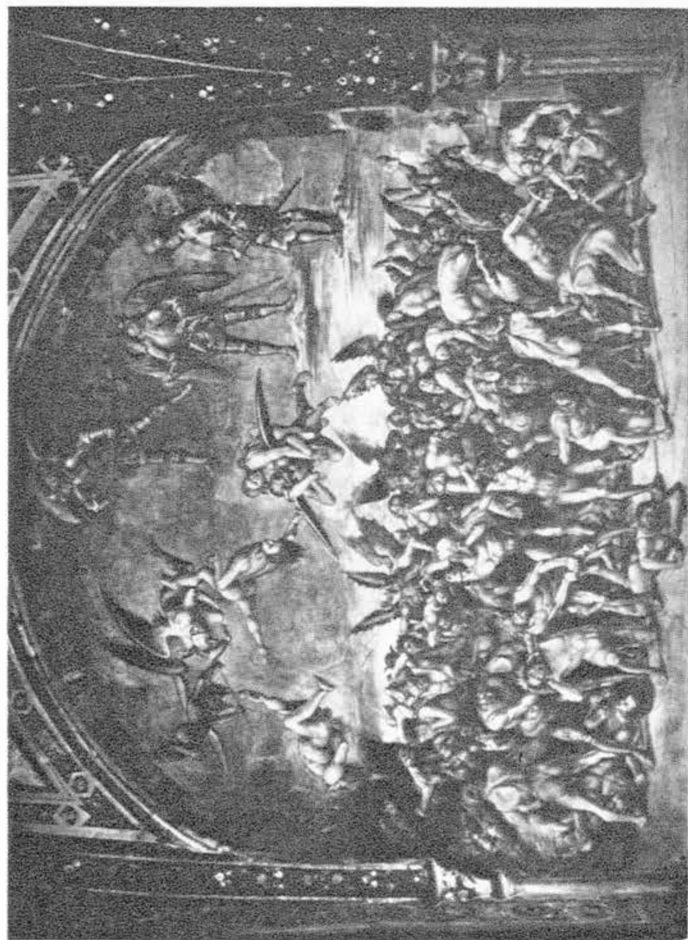


223. Albrecht DÜRER: *Predarea perspectivei*, Din *Unterweisung der Messung*, Nürnberg, 1525.



224. Albrecht DÜRER, *Studiu de proporționalitate pentru corpul lui Adam*, 1504, Viena, Albertina.

225. Luca SIGNORELLI : *Prăbușirea damnaților.* 1499 – 1506. Orvieto, Catedrala.





226 MICHELANGELO : *Judecata de apoi.* 1534-1541. Roma, Vatican, Capela Sixtină.

227–228. *Capul Fecioarei*, dintr-un panou de altar. Circa 1480, Londra, National Gallery – *Capul Sfintei Apollonia*, dintr-un panou de altar. Circa 1500 Bologna, Pinacoteca,





229 Filippo BRUNELLESCHI : *Jertfirea lui Isac*. 1401-1403. Florenta, Museo Nazionale.

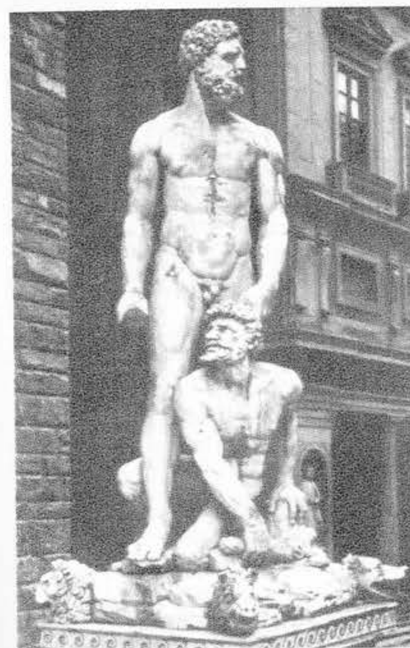


230. Lorenzo GHIBERTI : *Jertfirea lui Isac.* 1401-1403. Florența, Museo Nazionale.



231. După Myron : *Discobol.* Sec. V. î. e. n. München, Glyptothek.

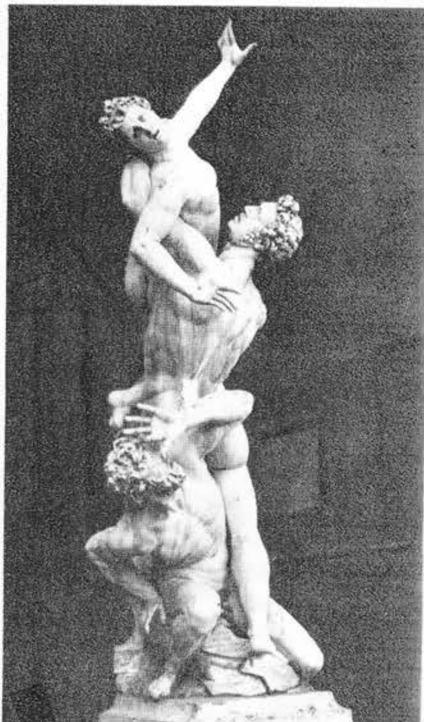




232. Baccio BANDINELLI : *Hercule și Cacus.* 1534. Florența, Piazza della Signoria.

233. Giovanni DA BOLOGNA: *O răpire*. Statuetă de bronz. 1179. Napoli, Museo di Capodimente.





234. Giovanni DA BOLOGNA: *Răpirea sabinelor*. Marmură. 1583. Florenţa, Loggia dei Lanzi.

235. Giorgio VASARI: *Martiriul Sfîntului Sigismund*. Desen, circa 1550. Lille, Musée Vicar.



236. Giorgio VASARI : *Avraam și îngerii.* Desen, 1539. Lille, Musée Vicar.





237. Pieter BRUEGEL cel Bătrin : *Pictorul și cumpărătorul.* Desen, circa 1565. Viena, Albertina.



238. Matthes GEBEL: *Portretul lui Albrecht Dürer*. Medalie de bronz, 1527. Londra, British Museum.



239. Erhard SCHÖN (atrib.): *Portretul lui Albrecht Dürer*. Xilogravură, 1528. Londra, British Museum.

Odată ce a observat această (greșeală), pictorul trebuie să facă toate eforturile pentru a o corecta, astfel ca figura pe care o creează să nu prezinte propriile lui cusururi. Și amintește-ți că trebuie să lupți din răsputeri împotriva acestei apucături rele (*Trattato*, McMahon, 87).

Aceste cuvinte spun că Leonardo însuși se luptase din greu împotriva tendinței înnăscute de a repeta ceea ce socotea drept propriul său tip în artă. Profilul pe care „brațul său" îl desena automat și pe care caricaturile sale îl accentuează, deformează și reneagă ar trebui deci să fie propriul său profil. În primul moment, aceasta pare o concluzie absurdă. Știm de la Kenneth Clark și de la A. E. Popham că Leonardo și-a preluat formula de la Verrocchio și că ea e prefigurată în Colleoni (fig. 123) și în basorelieful cu Darius. Este deci evident că nu poate fi vorba de un profil al lui Leonardo dacă dăm cuvîntului portret sensul actual. În ce măsură i se aplică însă lui Leonardo accepțiunea modernă a termenului? *Mona Lisa* trece drept un portret, dar este totodată un tip de femeie care revine în vocabularul lui Leonardo, un tip care, putem presupune, se referă la o anumită persoană. S-ar putea ca ideea de portretizare să nu fie chiar atît de departe pe cît am crede de practica curentă în Quattrocento. Portretizarea este alegerea tipului adecvat. Însuși capul cu profil imperial pe care-l cunoaștem din operele lui Leonardo și ale lui Verrocchio servise drept „portret" mai devreme în Quattrocento; el constituie baza medaliei postume a lui Cosimo de' Medici.

Dacă atribuim termenului „portret" acest sens mai larg, nefotografic, nu ne mai apare paradoxal faptul că Leonardo și-a conceput propriul său cap cu tradiționalul „profil roman". Leonardo era celebru pentru capul lui frumos, iar Planiscig afirmă că spre bătrî-

neţe s-a modelat cu bună ştiinţă după chipul lui Aristotel [45]. De ce nu s-ar fi închipuit mai înainte ca soldat roman ? Am văzut că aceasta intuieşte de fapt Popham din profiluri, spunînd că Leonardo s-ar fi imaginat ca un cezar victorios. Este cert că „profilul tip" se pretează uşor la reprezentarea unui împărat roman. Pe una din filele de la Windsor există o schiţă (fig. 172) folosită pentru a „reda" o monedă de tipul Galba (fig. 173), după cum pe o alta tipul „Salai" serveşte la sugerarea sau reproducerea unei monede cu chipul lui Nero (fig. 174—175) [46]. Dar acelaşi cap tip, readus la normal, constituie de asemenea baza acelor exemple de proporţii în care cu mulţi ani în urmă Beltrami considera că descoperise chiar trăsăturile lui Leonardo (fig. 176) [47]. El a fost aprig contrazis de Möller [48], însă de atunci Nicodemi a mers şi mai departe în acelaşi sens [49]. Se prea poate ca întrebarea „cum arăta de fapt" Leonardo să nu fie rezolvată niciodată, dar nu încape îndoială că profilul acestor capete are multe elemente comune cu acele presupuse portrete despre care se poate susţine cu mai multă tărie că-l reprezintă pe Leonardo. În primul rînd portretul de la Torino (fig. 177) conţine toate trăsăturile pe care le-am enumerat ca fiind caracteristice stereotipului lui Leonardo — fruntea bombată şi brăzdată, nasul acvilin cu vîrful căzut, gura cu buza inferioară proeminentă şi, după cît se poate constata, bărbia marcată. În mod evident, riscăm să ne învîrtim într-un cerc. Capul de la Torino nu trebuie să fie neapărat un autoportret ; el poate fi o altă întruchipare a tipului favorit al lui Leonardo. Persoana care l-a identificat drept Leonardo în secolul al XVI-lea avea probabil motive s-o facă. În orice caz putem pretinde că portretul de la Torino seamănă cu tipul lui Leonardo şi pentru prezenta discuţie nu avem nevoie de mai mult.

O impresie similară a trezit deseori şi desenul de la Windsor reprezentînd un bărbat în vîrstă cu capul sprijinit în mînă (fig. 178). A fost considerat un „autoportret ideal" [50] şi este limpede că repetă trăsăturile enumerate mai sus. Castelfranco a observat asemănarea dintre acest profil şi capul grotesc al bătrînului (fig. 179) în care Berenson vedea un fel de autocaricatură [51]. El şi-a dat seama că, pornind de la această ipoteză, eşti tentat să interpretezi în acelaşi fel şi celelalte capete de bătrîni bărboşi din colecţia de la Windsor (fig. 180) [52]. Dar de aici nu mai e decît un pas pînă la tipurile imberbe ca, de pildă, capul războinicului de la Veneţia (Popham, 196) şi de la acesta la profilurile tip din studiile pentru apostoli (fig. 181—182). Ar trebui să putem aranja pe un panou aproape toate capetele de bărbaţi făcute de Leonardo şi să urmărim trecerea lentă de la un tip la altul, cu autoportretul de la Torino aproximativ în centru. Concluzia care se impune este că acel cap pe care-l desena instinctiv Leonardo, în modul descris de Kenneth Clark, era propriu lui tip, aşa cum îl vedea el, şi că diversificarea tipurilor din compoziţiile lui, asupra căreia insista artistul, nu consta decît din variante ale acestei formule. Dacă socotea cu adevărat aceasta drept o deficienţă contra căreia trebuia să lupte, înseamnă că impulsul era efectiv foarte puternic. Nu e de mirare că uneori îşi bătea joc de capul lui în exagerări groteşti, ca şi cum ar fi vrut să-şi scoată la iveală şi să-şi demonstreze absoluta lui urîţenie, pe cînd alteori căuta variante negative de felul celor descrise mai sus.

Deşi este periculos să te laşi antrenat în speculaţii psihologice, te simţi ispitit să vezi aici o nouă manifestare a solipsismului lui Leonardo, a singurătăţii lui şi a modului ambivalent în care se privea pe sine. Berenson spune că profilul cu barbă de la Windsor

(fig. 179) este un autoportert ironic şi oare-

cum compătimitor. Aceleași epitete pot fi atribuite și altor profiluri tip. Se pare că numai adoptînd acest punct de vedere putem ajunge la o interpretare convenabilă a celor mai celebre din „caricaturile“ lui Leonardo, anume cele „cinci capete grotești“ de la Windsor (fig. 183). Sînt acestea într-adevăr cinci capete grotești ? Mai demult, cînd predomina interpretarea „științifică“, se părea că nu există nici o îndoială. Richter ne comunică părerea unui psihiatru, care considera capetele ca o clasificare a patru tipuri de maladie mintală. Suida a fost probabil primul care a constatat caracterul eminamente clasic al capului central încununat cu frunze de stejar, dar în celelalte patru capete el a văzut exemplificări ale celor patru temperamente [53]. O. H. Giglioli numește pe bună dreptate capul din centru „tipul clasic tradițional al lui Leonardo“ [54], iar Castelfranco recunoaște în el pe bătrînul cu care ne-au familiarizat desenele de tinerețe ale lui Leonardo [55]. Este acest cap o caricatură ? Dacă acoperim celelalte capete și izolăm profilul central, vedem că nu putea fi menit să reprezinte un tip comic. Apropierea lui de formula folosită de Leonardo pentru a reda demnitatea imperială este izbitoare. E adevărat că profilul prezintă ravagiile vîrstei și are o expresie de amărăciune, dar aceasta ar putea fi interpretată drept mîhnire și sfidare la adresa celor patru diavoli batjocoritori. Privind desenul în această lumină, ca reprezentînd „patru capete grotești“ în jurul unui profil de o tragică demnitate, realizăm din nou unitatea fundamentală a operei lui Leonardo [56]. Căci această concepție a figurii însingurate, avînd în jur fețe neînțelegătoare, s-a conturat și în alte compoziții ale lui Leonardo. Ea s-a cristalizat în *Iisus în Templu* — operă cunoscută nouă din reflectarea ei în compozițiile lui Luini (fig. 184) și Dürer [57] — și, în ultimă analiză, chiar în planul de bază pentru *Cina cea de*

taină. Efectul ei dincolo de Alpi rămîne să fie cercetat. Multe indicii sugerează că nu-i era străină lui Hieronymus Bosch, ale cărui numeroase tablouri cu Hristos printre călăii săi (fig. 185) par să se fi inspirat dintr-o compoziție similară a lui Leonardo [58], poate chiar dintr-o copie a desenului în chestiune, care era desigur cunoscut în Țările de Jos pe vremea lui Quentin Massys [59]. Este un fapt care iese la iveală dacă încetăm să privim compoziția drept „cinci capete grotești“.

În plus, cu noua interpretare, desenul își găsește locul printre compozițiile născute din „mîzgălitura“ preferată a lui Leonardo așa cum o prezintă Popham — profilurile așezate față în față, reprezentînd un contrast și, pe pagina din Codice Trivulziano (fig. 115), chiar o puternică ostilitate. În cele „cinci capete“ de la Windsor, Leonardo se lasă din nou antrenat de dragostea lui pentru variație și pentru inversarea unei formule favorite. Capul imperial se confruntă de obicei cu un tînăr chipeș. De data aceasta, urîțenia lui este întrecută de o urîțenie și mai mare și de josnicie. Totuși, nu avem senzația că interpretarea lui Popham este din nou cea corectă ? Nu este acest cezar un autoportret ?

Pe dosul filei se află un text enigmatic, deseori socotit în concordanță cu desenul de pe față, cel puțin ca stare afectivă. Este o invocare a „spiritului“ dintr-un context necunoscut, care se încheie cu strigătul :

> Și dacă se vor afla printre ei vreunii care să aibă și ceva bun în ei, nu vor fi tratați altfel decît am fost tratat eu de ceilalți. Iată concluzia finală la care am ajuns ; că este rău să-ți fie dușmani, dar și mai rău să-ți fie prieteni (Windsor 12495*v*) [60].

Sînt fețele schimonosite care înconjoară capul încununat dușmanii cei răi și prietenii și mai răi ? Așa s-ar zice, deși nu vom ști probabil

niciodată dacă textul are vreo legătură cu desenul sau dacă el conține vreo notă personală. Un alt text al lui Leonardo poate însă lămuri în oarecare măsură această constelație de capete. El apare în planul lucrării de anatomie pe care Leonardo intenționa s-o încheie cu patru exemplificări ale afectelor tipice [61] :

> Apoi reprezintă în patru scene patru stări generale ale omului, de pildă bucuria, cu diverse forme de rîs, și reprezintă de asemenea cauza rîsului lor (Windsor 19037*v*).

Ar fi în nota pesimistă a textului de pe verso dacă acel cap încununat, cezarul chel, ar fi socotit drept „cauza rîsului", conceput aici ca o bătaie de joc mergînd de la zîmbetul ironic pînă la hohotul nestăpînit. S-a considerat oare Leonardo victima unei asemenea diabolice lipse de înțelegere, izolat dar neînfrînt ?

Această interpretare poate părea exagerat de romantică și nu trebuie dusă prea departe. Dar capacitatea lui Leonardo de a luneca de la umorul fin la condamnarea feroce a omenirii este bine documentată în scrierile lui, mai cu seamă în „Profeții" [62]. Aceste bizare produse ale fanteziei lui Leonardo au multe aspecte comune cu capetele grotești. Ele posedă aceeași aparență de umor convențional, aceeași calitate ireală, același amestec de bună dispoziție și de gravitate aproape pedantă, care-l face pe Leonardo să imagineze tot mai multe asemenea banalități.

> (a) În cele din urmă pămîntul se va înroși după multe zile de incendiu, iar pietrele se vor transforma în cenușă.
>
> Despre cuptoarele de cărămidă și de var.
>
> (b) Iar zidurile înalte ale marilor orașe se vor vedea sub șanțurile de apărare.
>
> Despre reflectarea zidurilor orașelor în apa din șanțurile de apărare.

> (c) Ce lucru murdar, ca limba unui animal să se afle în intestinul altui animal.
>
> Despre limbile de porc și de vițel în cîrnați.

Aceste glume sînt destul de inofensive, chiar dacă unele din ele riscă să trateze deopotrivă solemn și ironic chestiuni bisericești. Totuși, cu cît citești mai multe, cu atît ai senzația că, asemenea „caricaturilor", nu sînt doar niște vîrtejuri ocazionale în marginea personalității lui Leonardo, ci dezvăluie o caracteristică a întregii lui gîndiri, o capacitate pe care am putea-o numi de „disociere". Mai mult chiar decît alte genii, Leonardo era capabil să privească lucrurile din afară, am putea spune, ceea ce-i permitea să transforme un aspect obișnuit și normal într-unul neobișnuit, minunat sau amenințător. Există în această concepție ceva din precizia și obiectivitatea lui Swift, care putea trezi în Leonardo, după cum a trezit în Swift, oroarea față de aspectele bestiale ale omului.

> Vor fi pe pămînt animale care se vor lupta mereu între ele cu imense suferințe și mulți morți de ambele părți. Și răutatea lor nu va cunoaște margini. Datorită trupurilor lor puternice, cea mai mare parte a copacilor din întinsele păduri ale lumii va fi doborîtă. Și după ce vor fi mîncat pe săturate, își vor satisface dorințele provocînd moartea, suferința, sleirea, înfricoșarea și fuga tuturor ființelor vii. Și din pricina nesfîrșitei lor trufii, vor căuta să se înalțe spre cer ; dar greutatea excesivă a trupurilor lor le va trage în jos. Nu va exista nimic pe fața pămîntului, ori sub pămînt sau apă care să nu fie prigonit ori prăpăd ; și cei dintr-o țară vor fi duși cu forța în altă țară ; și trupurile acestor creaturi vor deveni mormîntul și locul de

> trecere al tuturor corpurilor vii pe care le vor omorî. O Pămînt, cum se face că nu te deschizi și nu le arunci în crăpăturile adînci ale uriașelor tale prăpăstii și peșteri, pentru ca cerul să nu mai vadă un mostru atît de crud și neîndurător.
>
> Despre cruzimea omului
> (Richter, vol. II, p. 302, nr. 1296)

Mai poate fi vorba de satiră ? Poate fi această aluzie la zadarnica încercare a omului de a se înălța spre cer doar o parodie de prorocire ? Nu știm oare că Leonardo a acceptat consecințele dezgustului lui pentru om, animalul de pradă, și a devenit vegetarian ? În sfîrșit, nu este acesta același Leonardo care s-a complăcut în descrierea calamităților ce provoacă moartea și nimicirea „monstrului", adică a omului, și care și-a petrecut mulți ani din viață concepînd mașini distrugătoare ?

Nu putem spera să înțelegem capetele grotești fără a lua în considerare această latură a ființei lui Leonardo, această scîrbă frecvent declarată față de om, față de funcțiile fiziologice, față de degradare și de antagonismul dintre cruzime și blîndețe [63]. Pentru un suflet în care se confruntau asemenea conflicte, poate că existența era suportabilă numai datorită puterii pe care i-o conferea arta. Căci, fără îndoială, „arta" însemna pentru Leonardo cu totul altceva decît chiar și pentru cei mai talentați maeștri ai penelului din vremea sa. Pe cînd ei repetau sau variau formule consacrate în timp, încercînd să ilustreze legende sfinte ori clasice, Leonardo vedea în pictor rivalul poetului creator, gata să-și proiecteze viziunea interioară în lumea exterioară.

> În ce mod este pictorul stăpînul tuturor felurilor de oameni și al tuturor lucrurilor ; dacă un pictor dorește să vadă femei frumoase care să-l facă să se îndrăgostească,

> el are puterea de a le crea ; și dacă dorește să vadă lucruri monstruoase, care sperie sau sînt caraghioase, de rîs, ori trezesc cu adevărat milă, el este domnul și stăpînul lor (*Trattato*, McMahon, 35).

Nu poate fi nesemnificativ faptul că aici, unde Leonardo lansează manifestul noii concepții despre artă, arta ca o creație menită să-l satisfacă pe creator, el insistă asupra dorinței artistului nu numai de a vedea frumuseți de care să se îndrăgostească (ca Pigmalion), ci și „monstruozități" care să sperie, să amuze, ori să trezească milă. Este oare surprinzător că ne vine greu să hotărîm dacă figurile grotești sînt glume sau monștri ? Leonardo însuși a lăsat întrebarea deschisă. Mintea lui era atît de complexă, încît el a întrevăzut chiar și posibilitatea de a simți milă pentru creațiile nemiloasei lui fantezii. Astfel ne apropiem, poate, oarecum de răspunsul la ghicitoarea : de ce era „mîzgălirea" acestor figuri o destindere pentru Leonardo ? Conform noii lui concepții despre artă mai curînd ca act de creație decît ca reproducere, mîzgălitura putea deveni instrumentul și dovada unei imaginații liber creatoare [64]. Urmărind cum se nășteau aceste profiluri sub mîna lui el își simțea „brațul dirijat" de creatoarea „judecată premergătoare judecății" care dăduse naștere propriului său trup. Apucînd atunci frîul ca *dio e signore*, el putea experimenta cu deformări și variații, urmărind rezultatul și văzînd cum cele mai bizare creaturi prind viață printr-o simplă apăsare sau răsucire a condeiului. În plus, acești monștri ciudați erau mai puțin pretențioși decît „microcosmosurile" pe care trebuiau să le întruchipeze imaginile sale. Ei deveneau o prezență, căpătau o personalitate fără a reclama acel nesfîrșit efort de cunoaștere și perfecțiune care punea în pericol realizarea dorințelor sale în pictură. Și totuși, acești copii ai imaginației aveau ceva din esența artei, din

puterea ei. Ei puteau trezi frica, rîsul sau mila.

Capacitatea artei de a subjuga pasiunile era pentru Leonardo dovada divinității ei, urmînd, în ordinea importanței, imediat după creativitatea ei absolută[65]. El nu credea că o pictură îl poate face pe privitor să plîngă, dar îl putea face să rîdă, dovedindu-și astfel puterea asupra pasiunii.

> Pictorul poate provoca rîsul, însă nu și lacrimile, deoarece plînsul este o reacție mai puternică decît rîsul. Un pictor a făcut un tablou care făcea pe toți privitorii să caște. Iar aceasta se repeta atît timp cît era privit tabloul, care înfățișa căscatul (McMahon, 33).

Arătînd capetele grotești celor din jurul lui, Leonardo putea avea satisfacția de a urmări puterea lor, efectul lor pe fețele privitorilor. Văzute în această lumină, figurile grotești ne destănuie de fapt aceeași fațetă a personalității lui Leonardo ca și unele dintre povestirile lui Vasari. Căci nu sînt ele tot atîtea încercări de a verifica „puterea artei", luînd cuvîntul *artă* în sensul lui cel mai larg ? Pentru un geniu singuratic care voia să studieze „efectele" merita probabil să sperii un țăran, să creezi dintr-o șopîrlă un balaur cu care să-i îngrozești pe vizitatorii veniți la „Belvedere", și să umfli baloane pînă ce umplu o întreagă cameră. Ar fi putut Leonardo îndura situația lui de mecanic vrăjitor la curtea celor puternici, organizînd petreceri, proiectînd roboți și promițînd să semene panica printre dușmani, dacă n-ar fi luat „efectul" în serios ? Nu mărturisesc multe pasaje din *Trattato* tocmai importanța pe care o atribuia Leonardo capacității artei sale de a uimi, a copleși sau a face carnea să se încrînceneze ? Imaginile potopului nu sînt complet lipsite de această „dorință de senzațional" la propriu. Evident, asemenea viziuni ale haosului învolburat conțin și dezvăluie mult mai mult din personalitatea lui Leonardo, dar dintr-un anumit punct de vedere și ele pot fi considerate „grotești". Cuvîntul poate șoca în acest context, dar în capitolul precedent am ajuns la concluzia că Kenneth Clark avea, probabil, dreptate atunci cînd a descoperit calea care duce de la aceste dezastre apocaliptice la manifestări atît de deschise și neinhibate ale puterii artei ca *Sala dei Giganti*, creată de Giulio Romano[66].

Leonardo avea ceva din Prospero : îi plăcea să-și exercite puterea dezlănțuind furtuni și să-l stăpînească pe Caliban. Dacă este așa, secolele trecute aveau dreptate văzînd în grotescul cel mai hîd o creație tot atît de autentică a minții lui Leonardo ca și frumusețea de neuitat a îngerilor săi surîzători.

HIERONYMUS BOSCH: „GRĂDINA PLĂCERILOR PĂMÎNTEȘTI"

CEA MAI VECHE DESCRIERE A TRIPTICULUI

Descrierea asupra căreia doresc să atrag atenția apare în jurnalul de călătorie al lui Antonio de Beatis, care l-a însoțit pe cardinalul Luigi d'Aragona în călătoria sa prin Germania, Țările de Jos, Franța și Italia în 1517—1518[1]. Jurnalul este cunoscut istoricilor de artă pentru că vorbește despre tapiseriile lui Rafael și altarul din Gand[2] și îndeosebi pentru că relatează întîlnirea dintre cardinal și Leonardo la Vinci la Amboise[3]. În ziua de 30 iulie 1517, cardinalul și suita sa se aflau la Bruxelles, unde au vizitat, printre alte puncte de atracție, palatul lui Henric al III-lea de Nassau, regentul Țărilor de Jos.

> Am văzut de asemenea castelul contelui de Nassau, care este situat într-o zonă muntoasă, deși aproape de cîmpia în care se află castelul Regelui Catolic. Castelul pomenit este destul de mare și frumos, în stilul german... În el se găsesc tablouri foarte frumoase, printre altele unul cu Hercule și Deianira, goi și bine făcuți, ca și povestea lui Paris, cu cele trei zeițe desăvîrșit înfățișate. Mai sînt apoi panouri cu diverse închipuiri în care sînt reprezentate mări, ceruri, păduri și cîmpii cu multe alte lucruri ; unii care ies dintr-o scoică, alții care defecă cocori, femei și bărbați, atît albi cît și negri, în diverse acțiuni și poziții, păsări și animale de tot soiul și exact după natură, lucruri atît de atrăgătoare și fantastice încît n-ai cum să le descrii celor care nu le-au văzut[4].

Publicat sub forma unei note în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1967.

Îl putem crede pe autor atunci cînd ne spune că i s-a părut imposibil să descrie aceste bizare și fantastice invenții pe înțelesul unor oameni care nu văzuseră panourile. Noi însă le-am văzut. Îmbinarea de peisaje, „de mări, ceruri, păduri și cîmpii cu multe alte lucruri", inclusiv „femei și bărbați, atît albi cît și negri, în diverse acțiuni și poziții", nu numai că sugerează tematica lui Bosch, dar se potrivește cu o anumită lucrare, „Grădina plăcerilor pămîntești"[5] (fig. 186), al cărui panou central conține efectiv femei și bărbați, negri și albi, distrîndu-se în cele mai ciudate feluri (fig. 188). În plus, nu există nici o altă lucrare a lui Bosch despre care să se poată spune tot atît de întemeiat că redă „păsări și animale de tot soiul și exact după natură". În „Grădina plăcerilor pămîntești", păsările sar în ochi (fig. 189), dar animalele variate din alaiul în cerc de pe fundal sînt de asemenea redate foarte realist *(con molta naturalità)*. Aproape de primul plan atrage atenția un grup cu o scoică din care apar două perechi de picioare (fig. 190), motiv care poate fi descris drept „unii care ies dintr-o scoică". Cel mai enigmatic pasaj din descrierea lui Antonio de Beatis, care mai rămîne să fie explicat, este *altri che cacano grue*, în traducere exactă „alții care defecă cocori". Dacă descrierea s-ar fi referit la tabloul altui pictor, am fi fost tentați să corectăm textul și să înlocuim *cacano* cu *cacciano* (vînează). Dar cînd este vorba de Bosch, nu putem fi siguri. Este adevărat că în triptic nu se întîlnește un asemenea motiv, dacă ținem

neapărat la descrierea zoologică exactă a speciei de păsări, dar bizara „fantezie anală" își găsește cel puțin o analogie pe voletul lateral. Acolo vedem imaginea, inspirată poate de *Viziunea lui Tundal*[6], a unui demon șezînd pe scaun, care-i devorează pe păcătoși și-i elimină într-o groapă. Păsări ies zburînd din rectul trupului al cărui cap tocmai a fost înghițit (fig. 192). Nu sînt cocori, dar, scriind din memorie, de Beatis le-a putut confunda cu numeroșii cocori care apar în alte părți ale tabloului. Desigur, nu putem exclude nici posibilitatea ca seria panourilor să fi cuprins mai multe decît cele trei ale tripticului. Un motiv similar se întîlnește pe un desen al lui Bosch, aflat la Albertina[7] (fig. 193), care reprezintă un bărbat strecurîndu-se într-un coș sau stup de albine în timp ce un altul se pregătește să-l lovească cu lăuta pe fesele dezgolite. Aici păsările (altă specie decît cocorii) sînt efectiv urmărite și prinse de copii.

Identificarea tripticului este confirmată de cînd Otto Kurz a descoperit alte mărturii, conform cărora spaniolii au confiscat „Grădina plăcerilor pămîntești" din palatul lui Wilhelm de Orania[8], moștenitorul lui Henric de Nassau.

Dînd de urma acestei celebre lucrări în castelul lui Henric al III-lea, unde a fost văzută în 1517, la numai un an după moartea artistului, avem încă o confirmare a popularității de care se bucura Bosch printre colecționarii de viță nobilă. Știm că, în 1504, Filip cel Frumos îi comandase pictorului un triptic de dimensiuni mari cu Judecata de apoi[9]. Este chiar mai puțin surprinzător să-i găsim pe conții de Nassau printre clienții lui, pentru că majoritatea domeniilor lor se aflau în Brabantul de nord, iar reședința lor preferată era Breda, aproape de s'Hertogenbosch[10].

În afară de faptul că prelungește genealogia tripticului, pasajul din jurnalul de călă-

torie al lui Antonio de Beatis ne demonstrează cît de repede au fost apreciate picturile lui Bosch de aristocrația internațională, căreia îi plăceau de asemenea nudurile bine făcute din tablourile pe care vizitatorul le-a găsit demne de menționat. „Hercule și Deianira" este foarte probabil tabloul lui Mabuse aflat acum la Barber Institute din Birmingham (fig. 197). Datat 1517, el trebuie să fi fost una din ultimele achiziții expuse[11].

Henric al III-lea era în general cunoscut pentru interesul pe care-l manifesta față de acest gen de artă. Ulterior, Frederic al Saxoniei i-a făcut cadou un tablou cu Lucreția, de Lucas Cranach, pictorul lui de curte[12]. Dar, ca majoritatea principilor nordici, Henric nu putea avea gusturi rafinate. Vizitatorii noștri au văzut și admirat în castelul lui și un pat uriaș, pe care contele ordona să fie aruncați musafirii după ce-i îmbăta turtă[13]. Dacă acesta era modul în care se purta cu prietenii, tratamentul pe care-l rezerva dușmanilor săi l-a făcut pînă și pe autorul german care a scris în secolul al XIX-lea istoricul casei de Nassau să-și întoarcă privirile „de la respingătoarea descriere a unui măcel sălbatic"[14].

Este poate indicat să ne amintim această atmosferă de cruzime și umor grosier pentru a-l putea vedea pe Bosch așa cum îl vedeau clienții săi. În orice caz, pentru vizitatorii din Italia, înfiorătoarele lui invenții meritau toată atenția fiindcă erau atît de atrăgătoare și fantastice *(cose tanto piacevoli et fantastiche)*, imagini grotești amuzante pe care le apreciau foarte mult. Antonio de Beatis a remarcat unele amănunte stranii, dar nu pare să fi căutat vreun sens al lucrării în general. Tonul descrierii lui sugerează mai curînd amuzament decît groază sau teamă. Departe de a fi unică, reacția lui reprezintă o atitudine frecventă față de Bosch, care a fost numit inventatorul monștrilor comici *(grillorum inventor)*[15] în secolul al XVI-lea și, ceea ce surprinde mai mult, chiar

der Lustige (veselul) la începutul secolului al XIX-lea [16]. Poate că este meritul secolului al XX-lea de a fi descoperit că fanteziile lui Bosch nu prea pot fi socotite amuzante. Totuşi, în laborioasa căutare a sensului invenţiilor lui, acest element de umor satiric nu trebuie trecut cu vederea. Acum, cînd ştim că „Carul cu fîn" este o predică satirică împotriva goanei deşarte după „fîn", adică după praf, cenuşă şi deşertăciune [17], sîntem în situaţia de a distinge acest element şi în „Grădina plăcerilor pămînteşti", pe care de Siguença a interpretat-o în acest sens în secolul al XVII-lea [18]. Poate că interpretările recente s-au concentrat prea mult asupra elementului erotic şi prea puţin asupra celeilalte teme care pare să străbată acest panou enigmatic, şi anume tema instabilităţii şi vremelniciei.

Orice semnificaţie s-ar atribui bizarelor construcţii din fundal, un lucru este cert: ele se află într-un echilibru nestabil. Construcţia centrală este un glob spart, care pluteşte pe apă şi deasupra căruia se înalţă, pe o bază arcuită, nişte coloane (fig. 195). Totul este de o instabilitate care face să ţi se ridice părul măciucă. Dacă vreunul din personajele cocoţate pe ea s-ar mişca sau dacă vreuna din păsări şi-ar lua zborul, fîntîna s-ar răsturna. Ceva similar s-ar întîmpla şi cu celelalte structuri, evident făcute din materiale efemere, poate nori sau spumă. Odată ce am descoperit această trăsătură, o regăsim în multe variante; numeroasele figuri care poartă obiecte pe cap, acrobatul care stă într-un picior pe spinarea calului în mulţimea ce se mişcă în cerc, bulele fragile, carcasele homarilor, tuburile de sticlă şi ouăle. Chiar şi creatura centrală din imaginea iadului, misteriosul om-copac, se sprijină pe două bărci şubrede, care nu prezintă nici o siguranţă (fig. 194).

Există cel puţin o reprezentare grafică din timpul vieţii lui Bosch care se referă la această opoziţie dintre darurile trecătoare ale norocului şi siguranţa virtuţii solide, deşi este vorba numai de o ilustraţie convenţională: pagina de titlu a lucrării lui Bovillus, *Liber de Sapiente*, 1510 (fig. 196) [19]. Ea ne înfăţişează înţelepciunea cu oglinda Prudenţei, aşezată pe un tron solid cu inscripţia *Sedes Virtutis quadrata* (scaunul Virtuţii este pătrat), faţă în faţă cu Fortuna, norocul cu roata lui, şezînd pe un glob în echilibru instabil pe o scîndură, şi ea abia proptită. Pe sferă scrie *Sedes Fortune rotunda* (scaunul Fortunei este rotund). Deasupra, într-un medalion, se află *insipiens*, nebunul, care spune *„Te facimus Fortuna, deam, celoque locamus"* („Fortuna, te fac zeiţă şi te aşez în cer"), în timp ce *sapiens*, înţeleptul, răspunde *„Fidete virtuti: Fortuna fugatior undis"* („Încrede-te în virtute, norocul este mai trecător decît apa").

Aceste locuri comune dintr-o alegorie renascentistă nu lămuresc, desigur, tot sensul tripticului lui Bosch. Titlul sub care este cunoscut tripticul astăzi nu este destul de vechi pentru a ne oferi vreun indiciu suplimentar. Dar dacă compoziţia panoului central era de fapt menită să descrie „plăcerile pămînteşti", atunci Bosch a vrut cu siguranţă să ne reamintească şi vremelnicia lor. Un amănunt mărunt dar semnificativ confirmă aceasta şi exclude interpretarea optimistă răspîndită de W. Fraenger, după care tripticul a servit în riturile orgiastice ale ereticilor care credeau în venirea mileniului; este vorba de uriaşul strugure purtat de un călugăr aproape de colţul din stînga al panoului central şi compus, în parte cel puţin, din capete omeneşti [20] (fig. 191). Cred că toate aceste imagini ale instabilităţii şi vremelniciei îşi găsesc cadrul natural în interpretarea pe care o propun în capitolul următor.

„CUM S-A ÎNTÎMPLAT ÎN ZILELE LUI NOE"

Nici unul din tablourile lui Bosch n-a contribuit mai mult decît marele triptic de la Madrid, cunoscut sub numele de „Grădina plăcerilor pămîntești"[1], la crearea atmosferei de mister care înconjoară tematica artistului. Siguença, care a descris tripticul în anul 1605, consideră că panoul central (fig. 188) este o imagine simbolică a deșertăciunii plăcerilor lumești, reprezentate de fragi, fruct a cărui mireasmă „abia apuci s-o simți înainte de a se duce"[2]. Oricît de mult s-ar fi deosebit interpretările ulterioare, toate au socotit de la sine înțeles că soluția acestei enigmatice reprezentări implică cunoașterea simbolismului lui Bosch. S-a pretins că, separat sau în asociere, codurile simbolice, reale sau imaginare, ale alchimiei, astrologiei, folclorului, cărților de vise, ereziilor ezoterice și inconștientului ne dau soluția justă. Erwin Panofsky a acceptat premisa generală, dar și-a exprimat convingerea că nici una din cheile propuse nu se potrivea cu adevărat[3]. Cînd am început să mă ocup de triptic, împărtășeam scepticismul lui Panofsky, dar, în același timp, eram convins

Acest capitol a fost publicat pentru prima oară în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1969, sub titlul: 'Bosch's "Garden of Earthly Delight": A progress report'.

că interpretarea lui Siguença trebuie să fie fundamental corectă. M-am concentrat, prin urmare, asupra simbolurilor vremelniciei, care pot fi identificate în panoul central.

Nu era însă chiar ușor să corelezi exteriorul tripticului (fig. 187) cu această interpretare. Este vorba de un tablou în grisai, de dimensiuni mari, care înfățișează pămîntul sub forma unui disc plat, înconjurat de apă, și pe Dumnezeul Tatăl deasupra lui, în colțul din stînga. Inscripția este un citat din psalmul 33, *Ipse dixit et facta sunt; Ipse mandavit et creata sunt*, tradus prin „Căci el zice, și se face; poruncește și ce poruncește ia ființă." S-a considerat în general că atît inscripția, cît și întreaga imagine se referă la Facerea lumii, cu pămîntul înconjurat de o sferă de cristal. Argumente în favoarea acestei interpretări s-au găsit în imagini ale globului ținut de Hristos, adesea redat în picturile neerlandeze sub forma unei sfere strălucitoare[4]. Deși plauzibilă, nu cred că această interpretare poate fi susținută. Cu cît studiezi mai îndeaproape dungile curbe luminoase de sub norul de pe voletul din stînga, cu atît mai puțin corespunde aspectul lor cu ceea ce știm despre reflectarea într-o suprafață închisă, cum este sfera transparentă de lîngă scrumiera din prim-planul fotografiilor reproduse în figurile 1 și 2.

După cum ne amintim din discuția despre oglinzi, curburile convexe micșorează imaginea, iar cele concave o și inversează[5]. Maeștrii neerlandezi cunoșteau bine aceste fenomene optice, căci preocuparea lor pentru luciu și scînteiere — tema unui capitol precedent din prezentul volum — i-a determinat să studieze reflectarea cu deosebită atenție. Bosch nu constituie o excepție. Tripticul ne oferă chiar un remarcabil exemplu de asociere a realismului cu fantezia. Pe ceaunul din capul demonului șezînd pe scaun în Iad (fig. 192) se vede reflectată fereastra din atelierul lui Bosch

— procedeu întîlnit uneori în arta acelei vremi. De fapt, interesul pentru aceste fenomene a fost cel care m-a atras către problema panourilor exterioare ale tripticului. Mă îndoiam că s-ar putea constata vreodată o asemenea configurație de imagini reflectate într-o sferă transparentă, astfel că am căutat o altă interpretare. Nu era oare posibil ca dungile să reprezinte curcubeul ? Motivul pentru care nu s-a pus niciodată această întrebare evidentă este, desigur, acela că pare oarecum anormal să te gîndești la un curcubeu pictat în tonuri cenușii. Totuși, urmărind ideea, am ajuns la o abordare cu totul diferită a sensului tripticului.

Curcubeul este semnul legămîntului încheiat de Dumnezeu cu Noe după Potop :

> Curcubeul meu, pe care l-am așezat în nor, el va sluji ca semn al legămîntului dintre mine și pămînt. Cînd voi strînge nori deasupra pămîntului, curcubeul se va arăta în nor ; și eu îmi voi aduce aminte de legămîntul dintre mine și voi și dintre toate viețuitoarele de orice trup ; și apele nu se vor mai face un potop, ca să nimicească orice făptură (Facerea IX, 13—15).

În tablou, Dumnezeu arată cu degetul paginile unei cărți ca și cum ar vorbi despre legămînt. În acest caz, pictura nu poate reprezenta Facerea lumii. Ea trebuie să reprezinte pămîntul după Potop, cînd apele se retrăgeau ; este dealtfel limpede că discul pămîntului continuă să fie înconjurat de ape. Un examen mai atent arată de asemenea că tabloul nu poate reprezenta momentul Facerii lumii, deoarece peisajul conține destul de multe castele și alte construcții.

Nu cer cititorului să accepte această interpretare a voleților exclusiv pe baza detaliilor de mai sus. Interpretarea nu devine convingătoare decît prin raportul ei cu panoul central

pe care îl închid cei doi voleți. Căci, dacă tema tripticului este Potopul, atunci panoul central (fig. 188) reprezintă lumea înainte de Potop. Amorul și lăcomia n-ar mai fi vagi referințe simbolice la stricăciunea omului, ci ar ilustra chiar întîmplările de pe pămînt care l-au determinat pe Dumnezeu să nimicească lumea.

Relatarea evenimentelor care au dus la Potop este exasperant de laconică și enigmatică în Biblie :

> Cînd au început oamenii să se înmulțească pe fața pămîntului, și li s-au născut fete, fiii lui Dumnezeu au văzut că fetele oamenilor erau frumoase ; și din toate și-au luat de neveste pe acelea pe care și le-au ales. Atunci Domnul a zis : „Duhul meu nu va rămînea pururea în om, căci și omul nu este decît carne păcătoasă : totuși zilele lui vor fi de o sută douăzeci de ani". Uriașii erau pe pămînt în vremurile acelea, și chiar și după ce s-au împreunat fiii lui Dumnezeu cu fetele oamenilor, și le-au născut ele copii : aceștia erau viteji care au fost în vechime, oameni cu nume. Domnul a văzut că răutatea omului era mare pe pămînt, și că toate întocmirile gîndurilor din inima lui erau îndreptate în fiecare zi numai spre rău. I-a părut rău Domnului că a făcut pe om pe pămînt, și s-a mîhnit în inima lui. Și Domnul a zis : „Am să șterg de pe fața pămîntului pe omul pe care l-am făcut, de la om pînă la vite, pînă la tîrîtoare și pînă la păsările cerului ; căci îmi pare rău că i-am făcut". Dar Noe a căpătat milă înaintea Domnului (Facerea, VI, 1—8).
>
> Pămîntul era stricat înaintea lui Dumnezeu, pămîntul era plin de silnicie. Dumnezeu s-a uitat spre pămînt, și iată că pămîntul era stricat ; căci orice făptură își stricase calea pe pămînt. Atunci Dumnezeu a zis lui Noe : „Sfîrșitul oricărei făpturi

este hotărît înaintea mea, fiindcă au umplut pămîntul de silnicie; iată, am să-i nimicesc împreună cu pămîntul" (Facerea, VI, 11—13).

În comentariile asupra acestui pasaj se găsește explicația celor mai enigmatice elemente ale picturii, anume fragii și alte fructe uriașe care joacă un rol atît de evident în compoziție. Căci pe bună dreptate cuvintele lui Dumnezeu către Noe, cînd îi spune că va „nimici pămîntul", au ridicat o problemă de exegeză. Pămîntul nu a fost distrus prin Potop. Conform explicației curente în glose și parafraze, de la *Glossa Ordinaria* din secolul al IX-lea [6] pînă la *Historia Scholastica* scrisă de Petrus Comestor în secolul al XII-lea și care s-a bucurat de atîta autoritate în Evul Mediu tîrziu încît a eclipsat aproape Biblia însăși, ceea ce a vrut să spună Dumnezeu era că el va distruge *fertilitatea* pămîntului. „Se spune că puterea și fertilitatea solului sînt mult mai mici decît erau înainte de Potop și că aceasta este pricina pentru care omul a primit învoirea să mănînce carne, pe cînd mai înainte se hrănea din roadele pămîntului" [7].

Asupra acestui aspect al vieții antediluviene pe pămînt s-a fixat imaginația pictorului atunci cînd și-a umplut tabloul cu oameni care se hrănesc lacom cu fructe uriașe. Numărul acestora este prea mare pentru a le enumera, dar voi atrage atenția asupra grupului din centrul prim-planului, în care un bărbat avînd pe cap o floare enormă își împlîntă dinții într-o fragă gigantică (fig. 198), asupra cercului de oameni din apă care se ospătează toți dintr-un supraciorchine de strugure (fig. 190) și asupra mulțimii din fund, stînga, care înconjoară o fragă și mai mare (fig. 199). Un examen atent ne va dezvălui de asemenea numeroase mere și boabe cu care se delectează bărbații și femeile care le poartă pe cap sau le degustă în timp ce fac dragoste.

S-a considerat totdeauna de la sine înțeles că principalul păcat care a dus la distrugerea omenirii a fost desfrîul. Începutul depravării, atribuit în Biblie faptului că „fiii lui Dumnezeu au văzut că fetele oamenilor erau frumoase", a pus comentatorilor o problemă celebră. S-a spus mereu că fiii lui Dumnezeu erau îngerii căzuți sau diavolii și că uriașii menționați în pasaj ar fi fost copiii născuți din această unire păcătoasă [8]. S-ar putea ca cele două figuri înaripate care duc o boabă și un pește prin aer să fie ecouri ale acestei interpretări (fig. 200). Însă prezența multor negri, majoritatea femei, ne spune că Bosch s-a bazat îndeosebi pe o altă interpretare a pasajului, evidențiată de Sfîntul Augustin în *Cetatea lui Dumnezeu* și care și-a croit drum în comentariile ulterioare. Conform acestei explicații, „fiii lui Dumnezeu" sînt urmașii lui Set, fiul lui Adam, strămoșul lui Noe și un om bun, iar „fetele oamenilor" reprezintă tribul lui Cain [9]. Ideea că acest trib poate fi identificat cu negri [10], a căror culoare este de fapt semnul lui Cain, menționat în Biblie, a avut un trist rol în discuțiile cu privire la menținerea sclaviei în secolele următoare [11].

Bosch nu prea mai avea altceva de aflat despre omul antediluvian, însă el a dat frîu liber imaginației în jurul acestor cîteva aluzii. Fără îndoială, pe vremea cînd toți erau vegetarieni, animalele nu se temeau de om. Nouă, această conviețuire a oamenilor și fiarelor ni se pare mai curînd o reminiscență a situației din rai decît un semn de mare decadență. Totuși, să ne amintim că nici măcar în limbajul nostru nu este un compliment să spui că omul a decăzut la nivelul animalelor. Modul în care această omenire goală se lasă în voia instinctelor animalice concordă cu sentimentul, vizibil, că sînt tovarășii dobitoacelor, atît ale celor curate, cît și ale celor necurate. Ei acceptă mîncare de la păsările uriașe care au

atins probabil asemenea dimensiuni grație abundenței de pe pămînt [12]. Un om primește vizita unui șobolan și cei mai mulți se distrează pe animale de tot soiul în alaiul nebunesc care ocupă centrul tabloului.

Senzualitatea îl împinsese într-adevăr pe om la nebunie în epoca premergătoare Potopului. Cel puțin așa ne spune *Historia Scholastica*, care reproduce viziunile lui Metodiu pentru a reda cronologic decăderea omenirii de la stricăciune pînă la pierzanie :

> În anul cinci sute după anul o mie, adică după primul mileniu, fiii lui Cain au siluit nevestele fraților lor, cu care au preacurvit ; dar în anul șase sute, femeile au ajuns și mai nebune și i-au siluit pe bărbați. După ce a murit Adam, Set și-a despărțit rudele de familia lui Cain, care s-a întors în țara lui. Căci pe cînd era în viață, tatăl lor i-a oprit să se amestece, și Set a trăit pe un munte aproape de rai. Cain a trăit în cîmpia în care își ucisese fratele. În anul cinci sute din al doilea mileniu, bărbații au luat foc împreunîndu-se unul cu altul. În anul șapte sute din mileniul al doilea, fiii lui Set au dorit fiicele lui Cain și astfel s-au născut uriașii. Iar cînd a început mileniul al treilea, a venit Potopul [13].

Comparativ cu această descriere, tabloul lui Bosch este deosebit de reținut. Accentul nu cade atît pe ticăloșenia acțiunilor omului, cît pe totala inconștiență cu care sînt comise. Un alt text biblic explică acest aspect și ne permite să aducem în sprijinul interpretării propuse aici un important document pe care cercetătorii operei lui Bosch îl cunosc de mai mult timp [14], dar care n-a fost asociat cu tripticul de la Madrid.

Inventarul bunurilor achiziționate de arhiducele Ernest la Bruxelles menționează că în 1595 Grameye a cumpărat pentru arhiduce un

triptic de Bosch, descris în cuvintele „o poveste cu oameni goi, *sicut erat în diebus Noe*" (precum era în zilele lui Noe). Acum peste șaizeci de ani, s-a afirmat că acesta nu putea fi decît tabloul menționat în inventarul operelor aflate în 1621 la *Kunst und Schatzkammer* de la Praga sub titlul „viața desfrînată dinaintea Potopului". După acest obiect, se menționează în inventarul respectiv „două panouri de altar cu Facerea lumii" [15]. Nu încape îndoială că era vorba de o copie sau o reproducere a tripticului de la Madrid.

Din această identificare aflăm însă mai mult decît faptul că semnificația panoului central (dar nu și a voleților) era încă sesizată la peste o sută de ani după moartea lui Bosch. Titlul însuși nu numai că atestă interpretarea, dar o și precizează.

Sicut erat in diebus Noe este un citat din Evanghelie, în care Iisus vorbește despre Judecata de apoi :

> Despre ziua aceea și despre ceasul acela, nu știe nimeni : nici îngerul din ceruri, nici Fiul, ci numai Tatăl. Cum s-a întîmplat în zilele lui Noe, aidoma se va întîmpla și la venirea Fiului omului. În adevăr, cum era în zilele dinainte de potop, cînd mîncau și beau, se însurau și se măritau, pînă în ziua cînd a intrat Noe în corabie, și n-au știut nimic, pînă cînd a venit potopul și i-a luat pe toți, tot așa va fi și la venirea Fiului omului (Matei XXIV, 36—39).

Aici, ca și în tablou, accentul cade nu atît pe ticăloșenia omului înainte de Potop, cît pe nepăsarea lui. Documentul privind titlul original al tripticului de la Madrid ne dă astfel și o valoroasă sugestie despre adevărata atmosferă a lucrării. Putem înțelege de ce Fraenger și-a cîștigat atîția adepți atunci cînd a lansat fan-

tastica lui interpretare, conform căreia panoul este mai curînd o glorificare decît o condamnare a plăcerilor simțurilor [16]. Căci, oricît de nebunească ar fi fost ipoteza lui despre prezența unei secte de nudiști printre membrii confreriei Maicii Domnului de la s'Hertogenbosch, Fraenger a deslușit ceva esențial afirmînd că tabloul este pătruns mai curînd de un sentiment de bucurie, decît de repulsie. De fapt, bucuria nu este a pictorului ori a privitorului ideal, ci mai curînd a personajelor. Însă pasajul din Evanghelie, înscris probabil pe tablou, ne lămurește că adevăratul păcat al omului înainte de potop era lipsa conștiinței păcatului. Oamenii „mîncau și beau, se însurau și se măritau“ fără să se gîndească la judecata care-i aștepta în iad, în care înseși instrumentele plăcerii se transformă în unelte de tortură (fig. 136). După cum comentează acest pasaj Nichalos de Lyra: „*Erant enim tunc comedentes et bibentes in securitate: diluvium non timentes*“ (Pe vremea aceea ei mîncau și beau în siguranță și nu se temeau de potop) [17], iar Rabanus Maurus ține să combată interpretarea eretică după care Domnul condamna mîncatul și căsătoria în sine. „Ei au pierit prin apă și foc nu pentru că făceau aceste lucruri, ci pentru că li se dedau în întregime și disprețuiau judecata lui Dumnezeu“ [18]. Revenind la tablou, nu putem decît să admirăm imaginația cu care a privit și evocat Bosch această totală cufundare a oamenilor în mîncare, dragoste și distracție.

Versiunea lui Bosch este, desigur, unică, însă tema își găsește analogii în arta renascentistă neerlandeză. O gravură făcută de Sadeler după D. Barendz poartă inscripția *Sicut autem erat in Diebus Noe* și reprezintă oameni goi la un banchet în aer liber (fig. 203) [19]. Însă artistul pare să nu fi știut că înainte de Potop oamenii erau vegetarieni, căci a pus pe masă o pasăre friptă.

Datorită acestei analogii, compoziția lui Bosch nu mai rămîne complet izolată. Cu toată ciudățenia lui, tripticul se conformează mai curînd tradițiilor de exemplificare a Bibliei decît unui gen de fantezii simbolice. Ni-l putem închipui într-o capelă sau într-o biserică mai curînd chiar decît tripticul cu „Carul cu fîn“.

Ca în cazul tabloului cu „Boboteaza“ de la Madrid, pe care l-am discutat în altă lucrare [20], cred că putem avansa cu „descifrarea“ lui Bosch mai degrabă citind Biblia și comentariile asupra ei, decît studiind literatura ezoterică de care au fost atrași atîția exegeți ai lui Bosch. Aceasta nu înseamnă că tabloul trebuie privit neapărat ca o simplă ilustrare, fără urmă de simbolism. Există desigur posibilitatea ca metaforele și aluziile de natură sexuală, stabilite de Bax în ceea ce el a numit *Tuin der Onkuisheid* [21], să fi fost în realitate create de artist tocmai cu scopul de a transmite acest mesaj. Același lucru se poate spune despre imaginile de instabilitate și vremelnicie pe care le-am descris în capitolul precedent. Prin ea însăși, tema biblică nu exclude prezența unor asemenea simboluri, deși cîteva din cele mai obscure își așteaptă încă explicația. Putem încerca să propunem o soluție pentru unele din aceste elemente enigmatice. Una privește ciudatul motiv al obiectelor de sticlă, din care cîteva par a fi eprubete. Practicau antediluvienii chimia? Se pare că da, deși datele sînt cam confuze și creează nedumerire. După Josephus [22], „fiii lui Set“ știau că Adam prevestise distrugerea lumii. De aceea au făcut două coloane, una de piatră și alta de cărămidă, ca să reziste puterii apei și focului, și au scris pe ele toate cunoștințele care voiau să se păstreze pentru omenire după Potop [23]. Povestea acestor coloane și a grijii cu care a fost pregătit materialul pentru ele s-a răspîndit din *Historia*

Scholastica în alte relatări despre trecutul lumii.

Unele spun că meşterul fusese Tubal Cain, altele îl numesc pe Iubal [24]. Însă în cel puţin una din cronicile medievale, cea a lui Rudolf von Ems, coloanele sînt atribuite în termeni mai generali oamenilor păcătoşi dinaintea Potopului, a căror pricepere şi îndemînare în inventarea unui material „mai trainic decît sticla" sînt scoase în evidenţă :

> Acum au început oamenii să se înmulţească din ce în ce mai mult : erau atît de mulţi, tot timpul şi mereu, tîrziu şi devreme, numărul lor creştea puternic. Păcatul şi spiritul păcătos au început de asemenea să crească ; şi odată cu puterea şireteniei lor creştea în ei şi stăpînirea multor îndemînări şi meşteşuguri. Iar Adam le prevestise că lumea va pieri prin apă şi va sfîrşi prin foc. Împotriva acestui pericol măiestria lor a făcut cu pricepere două coloane : una era de cărămidă şi cealaltă de marmură, mai tari decît sticla. Orice meşteşug descoperiseră pe aceste coloane l-au înscris... [25].

În colţul din dreapta al panoului central se află ceva care seamănă foarte mult cu un stîlp, iar în spatele lui un bărbat, poate singurul îmbrăcat, îl arată cu degetul. Să fie oare Noe ? (Fig. 198).

Există eprubete chiar şi în rai ; ele se văd ieşind din grămada de zgură pe care se sprijină fîntîna cu patru jeturi evocînd cele patru rîuri din rai (fig. 201). Culoarea fîntînii, care este cea a carnaţiei, ne face să ne întrebăm dacă nu cumva Bosch a cunoscut unul din textele fundamentale despre Potop, şi anume *Liber de Noe et Arca* a sfîntului Ambrozie, unde pasajul „orice făptură îşi stricase calea pe pămînt" este comentat oarecum pe larg. „Din făptură au ţişnit ca dintr-un izvor

rîurile dorinţelor trupeşti şi alte rele" [26]. Oricum, creaturile care se tîrăsc afară din iaz, ca şi unele dintre apariţiile ce tulbură frumuseţea raiului sugerează regretul Domnului de a fi creat lumea mult mai pregnant decît ar putea-o face vreo descriere. Corupţia se şi instalase în raiul lui Bosch.

Copacii uriaşi, cu forme fantastice, care sînt rezultatul fertilităţii solului antediluvian, mărginesc orizontul aici şi în panoul central, însă stolul de păsări negre care se rotesc în jurul lor nu prevesteşte nimic bun. Evident, aceiaşi copaci, însă veştejiţi şi pe cale de a pieri în apele Potopului, reapar pe voletul exterior (fig. 187), la care vom reveni în concluzie. Versurile din psalmul XXXIII pe care le evocă această imagine a mîniei divine şi a făgăduinţei consolatoare nu sînt în contradicţie cu tema lui [27].

> Cerurile au fost făcute prin cuvîntul Domnului, şi toată oştirea lor prin suflarea gurii lui. El îngrămădeşte apele mării într-un morman şi pune adîncurile în cămări. Tot pămîntul să se teamă de Domnul ! Toţi locuitorii lumii să tremure înaintea lui ! Căci el zice, şi se face ; porunceşte şi ce porunceşte ia fiinţă. Domnul răstoarnă sfaturile neamurilor, zădărniceşte planurile popoarelor. Dar sfaturile Domnului dăinuiesc pe vecie, şi planurile inimii lui, din neam în neam. Ferice de poporul, al cărui Dumnezeu este Domnul ! Ferice de poporul, pe care şi-l alege el de moştenire ! Domnul priveşte din înălţimea cerurilor, şi vede pe toţi fiii oamenilor. Din locaşul locuinţei lui, el priveşte pe toţi locuitorii pămîntului. El le întocmeşte inima la toţi, şi ia aminte la toate faptele lor. Nu mărimea oştirii scapă pe împărat, nu mărimea puterii izbăveşte pe viteaz ; calul nu poate da chezăşia biruinţei, şi toată vlaga

lui nu dă izbăvirea. Iată, ochiul Domnului privește peste cei ce se tem de el, peste cei ce nădăjduiesc în bunătatea lui, ca să le scape sufletul de la moarte, și să-i țină cu viață în mijlocul foametei... (Psalmul XXXIII, 6—19).

Mesajul tripticului nu este deci acela al unei perspective sumbre, fără șanse de mîntuire. Curcubeul din norul de furtună conține făgăduința că nu va veni un al doilea potop care să distrugă toată omenirea, iar salvarea lui Noe amintește că cei buni nu vor pieri împreună cu cei răi.

Acest ultim motiv are, desigur, o importanță atît de mare în interpretarea Potopului, încît trebuie să ne întrebăm dacă era posibil ca Bosch să omită redarea corabiei atunci cînd a pictat lumea ieșind din apele nimicitoare. Întrebarea este cu atît mai justificată, cu cît la Rotterdam se găsește un panou de altar (fig. 202), pictat de Bosch sau în atelierul său, care redă o scenă neobișnuită: corabia s-a oprit și animalele ies din ea într-un peisaj dezolat, presărat cu cadavrele oamenilor și animalelor înecate de Potop [28]. Dimensiunile pămîntului de pe panourile de la Madrid exclud aproape posibilitatea unei imagini similare. Dar dacă corabia însăși era sau nu vizibilă în centru este o altă chestiune. Nu încape îndoială că toate picturile au fost refăcute, după cum ne arată o comparație cu tapiseria realizată după ele în secolul al XVI-lea [29]. În plus, avem toate temeiurile să presupunem că în acest caz, ca și în nenumărate altele, Bosch a cuprins cîmpul pictat de pe panoul exterior într-un cerc închis. În forma prezentă (fig. 187), cercul rămîne [30], dar este secționat de dubla ramă, care poate să nu fie originală [31]. Avem astfel o bandă mediană măsurînd aproximativ o șesime din lățimea totală, pe care ne putem închipui orice dorim.

Ea are circa 32 cm din lățimea totală de aproximativ 194 cm. Lățimea panoului de la Rotterdam nu depășește 38 cm. N-ar putea fi acesta un ecou sau o prelucrare a porțiunii centrale a tripticului închis? Orice dovezi noi ne-ar aduce viitorul cu privire la aceste aspecte, sau la altele, din capodopera lui Bosch, putem renunța la titlul nepotrivit de „Grădina plăcerilor pămîntești". Denumirea ei este *Sicut erat in Diebus Noe* sau, poate, mai pe scurt, „Lecția Potopului" [32].

REGULI CLASICE
ŞI NORME RAŢIONALE

DE LA REÎNVIEREA LITERELOR LA REFORMAREA ARTEI : NICCOLÒ NICCOLI ŞI FILIPPO BRUNELLESCHI

Istoria culturii trece printr-o criză, provocată de decesul lent al „istorismului" hegelian. Repercusiunile ei se resimt cu deosebită vigoare în studiile asupra Renaşterii, deoarece tocmai în aceste studii legătura dintre fenomenele de ordin artistic şi ceea ce se întîmplă în alte domenii s-a dovedit, pentru cercetătorul modern, a fi mult mai complexă şi mai dificil de interpretat decît o vedea filozoful progresului. Hegel, mai mult chiar decît Burckhardt, a creat primul o viziune unificatoare a Renaşterii ca tălăzuire spre înainte a spiritului, o fază ce s-a exprimat cu egală autenticitate în reînvierea culturii, în înflorirea artelor şi în descoperirile geografice — trei factori ce reprezentau pentru el „zorii care preced răsăritul Reformei" [1].

Oricît de puţină atracţie ar fi prezentat metafizica optimistă a lui Hegel pentru diferiţii istorici, nevoia unui principiu unificator făcea dificilă omiterea acestei concepţii despre o nouă epocă fără a lăsa totul în stare de

Articol inclus în *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Londra, 1967.

fragmente disparate ale unui trecut inintelligibil.

Rudolf Wittkower este un cercetător al acestei perioade care a arătat că dilema este falsă. Contestînd cu curaj opinia tradiţională că predilecţia renascentistă pentru clădiri bisericeşti cu plan central exprimă un nou estetism păgînizant, el a refuzat, de asemenea, să se retragă într-o colectare pozitivistă de date şi planuri constructionale [2]. El a putut astfel dovedi că într-o anumită zonă există o punte între idei şi forme, fără a recurge la generalizări despre era cea nouă şi omul cel nou.

Ţelul capitolului de faţă este tocmai de a duce mai departe acest succes, revenind o dată mai mult la întrebările lui Hegel pentru a căuta un răspuns nu în filozofia istoriei, ci în psihologia socială a modelor şi mişcărilor. Poate că soluţia pe care încearcă să o ofere este prematură şi, cu siguranţă, unilaterală. Dar acest ţel va fi fost atins dacă vom mai dovedi o dată că, urmîndu-l pe Wittkower prin aceea că ne concentrăm asupra oamenilor vii în situaţii concrete, putem mai uşor găsi texte şi indicii care explică interacţiunea schimbărilor survenite în diverse domenii decît dacă ne-am mulţumi cu pseudoexplicaţia oferită de un „spirit".

Renaşterea este opera umaniştilor. Pentru noi însă acest termen nu-i mai denumeşte pe vestitorii unei noi „descoperiri a omului", ci mai curînd pe acei *umanişti*, adică învăţaţi, care nu sînt nici teologi, nici medici, ci se ocupă de preferinţă cu „artele liberale", în special cu acel *trivium* alcătuit din gramatică, dialectică şi retorică [3]. Cum de s-a întîmplat, trebuie să ne întrebăm, că aceste preocupări au putut duce la o revoluţie nu numai în studiile clasice, dar şi în artă şi, pînă la urmă, în ştiinţă ? Ce a iniţiat această „alunecare de teren" care a transformat Europa ?

Orice mişcare ce cucereşte astfel societatea trebuie să aibă neapărat ceva de oferit

care îi definește caracterul superior în ochii adepților potențiali. Dacă ceea ce se oferă este o invenție utilă, istoricul nici nu mai trebuie să se întrebe de ce a fost acceptată. Știm doar prea bine de ce Europa a adoptat rapid praful de pușcă, venit din Orient, și nu ne surprinde că ochelarii s-au dovedit un succes atunci cînd au fost inventați, pe la 1300, la Pisa [4]. Ceea ce mișcările le oferă adepților lor este, totuși, de regulă ceva mai puțin tangibil, dar mai important sub raport psihologic. Ele le dau un sentiment de superioritate asupra altora, un nou soi de prestigiu, o nouă armă în acea foarte importantă luptă de autoafirmare pe care umoristul englez Stephen Potter a numit-o atît de bine „jocul de-a depășirea psihologică a partenerului". Primii umaniști aveau, evident, de oferit ambele avantaje, invenții reale, sau măcar descoperiri, care le stabileau superioritatea, în anumite privințe, asupra cărturarilor de modă mai veche, ca și o nouă accentuare a acestei superiorități, o nouă fascinație și încredere în sine care învingeau totul, chiar dacă, la început, aveau temelii de o precară îngustive. Umaniștii, așa cum spunea cîndva Ruskin, „au descoperit brusc că de zece veacuri lumea trăia în chip agramat, și pe dată au făcut ca gramaticalitatea să devină scopul existenței umane..." [5]

Desigur, această interpretare a fost tot mai des contestată în ultima vreme. Mulți cercetători ai perioadei au ajuns să sublinieze importanța „umanismului civic" [6] în cadrul concepției unor mari umaniști ca Coluccio Salutati și Leonardo Bruni Aretino, care neîndoios se interesau de multe alte lucruri pe lîngă gramatică. Problema este doar dacă acestea sînt virtuțile ce au asigurat ascendentul și, pînă la urmă, victoria umanismului. Se poate că a venit timpul să ne îndreptăm încă o dată atenția spre acei reprezentanți ai mișcării care astăzi sînt uneori condamnați pentru concentrarea lor exclusivă asupra studiilor clasice.

Iar dintre ei, conform părerii generale, cel mai remarcabil și mai categoric exemplu este Niccolò Niccoli (1367—1437), un negutător florentin dintr-o familie înstărită [7].

Oricare cercetător al perioadei cunoaște fermecătorul portret al lui Niccoli bătrîn, citat de Burckhardt din biografia lui Vespasiano da Bisticci : „mereu îmbrăcat în cel mai frumos postav roșu, care ajungea pînă la pămînt... el era cel mai îngrijit bărbat... la masă mînca din cea mai aleasă veselă în stil antic... cupa lui de băut era din cleștar... iar a-l vedea astfel la masă, părînd un personaj din antichitate, era într-adevăr o priveliște" [8].

Fiece rînd din frumoasa biografie a lui Vespasiano da Bisticci degajă venerația lui pentru un om pe care încă se mîndrea să-l fi cunoscut și pe care îl descrie ca figura centrală a acelui mare grup de entuziaști care au trăit însuflețitoarea revărsare de texte și informații noi. Putem confirma, sprijinindu-ne pe corespondența lui Poggio Bracciolini, Ambrogio Traversari, Bruni, Aurispa și a altora, că în această privință Vespasiano n-a exagerat. Niccolò Niccoli era omul căruia i se comunicau descoperiri din străinătate și care transmitea noutăți și codice. Biblioteca lui Niccoli, depusă ulterior la San Marco, stă mărturie hărniciei și pasiunii sale pentru cauza studiilor clasice.

Multe decenii după moartea lui, cînd Vespasiano a scris despre el, rolul lui Niccolò Niccoli ca unul dintre inițiatorii mișcării umaniste nu mai era contestat de nimeni. „Se poate spune că el a făcut să renască literatura greacă și cea latină la Florența, ...cu toate că și Petrarca, Dante sau Boccaccio au făcut cîte ceva pentru reînvierea lor, ele nu atinseseră culmea la care au ajuns prin Niccolò" [9]. Cu toată simplitatea ei înșelătoare, această frază rezumă activitatea de o viață a lui Niccoli, poziția lui ambivalentă față de aceste trei mari lumini ale literaturii florentine care tre-

buiau depășite dacă într-adevăr se căuta redobîndirea normelor grecești și latine. Și tocmai respectul lui pentru aceste norme, ne spune Vespasiano, explică faptul că Niccolò n-a publicat el însuși nimic. Gustul său era atît de pretențios, încît niciodată nu se simțea mulțumit de sine.

Chiar și în acest portret idealizat putem discerne tipul de pionieri căruia îi aparține Niccoli. Ei pot fi numiți catalizatori, oameni care înlesnesc schimbarea prin simpla lor prezență, prin conversație și argumentare, dar care ar rămîne necunoscuți posterității dacă alții nu ne-ar lăsa însemnări despre ei. Socrate este cel mai renumit exemplu (exceptîndu-i pe creatorii de religii) în această privință. Ca și Socrate, Niccoli ne e cunoscut mai ales prin dubla lui reflectare în satira ostilă și în evocarea pioasă. El a fost ales ca țintă a unor diatribe josnice și ca interlocutor în multe dialoguri umaniste ce încercau să evoce atmosfera discuțiilor purtate la Florența în cea mai fertilă epocă din istoria ei [10].

Cel mai edificator dintre aceste dialoguri a fost scris într-o vreme cînd Niccoli avea treizeci și ceva de ani ; este vorba de primul din vestitele *Dialogi ad Petrum Histrum* [11] ale lui Leonardo Bruni, adesea citat pentru atacul violent al lui Niccoli contra lui Dante, Petrarca și Boccaccio, cu care culminează.

> Ce sînt acești Dante, acești Petrarca, acești Boccaccio de care îmi pomenești ? Te aștepți să judec după părerea vulgului și să aprob sau să dezaprob o dată cu gloata ?... Niciodată nu m-am încrezut în gloată, și nu fără motive.

Lăsînd deoparte anacronismele și erorile lui Dante, acesta era lipsit de uzanța latină. Niccoli citise de curînd cîteva din scrisorile lui Dante.

> Pe legea mea, nimeni nu e atît de neinstruit încît să nu se simtă rușinat că scrie așa de prost... L-aș exclude pe acest poet al dumitale din tagma literaților și l-aș lăsa pe mîna lînarilor... [12].

După tirade similare împotriva lui Petrarca și Boccaccio, Niccoli afirmă că pune „o singură scrisoare a lui Cicero sau un singur poem al lui Vergiliu mult mai presus decît toate mîzgălelile acestor oameni luate împreună" [13].

Este greu să înțelegem, necum să mai iertăm această nemaipomenită blasfemie dacă n-o citim în contextul dialogului. Căci Bruni are grijă, atît prin structura dialogului cît și prin argumentație, să-l pregătească pe cititor pentru această stigmatizare a celei mai nobile tradiții florentine. În capitolul introductiv, cancelarul Coluccio Salutati, un înțelept și totodată un cărturar, îi mustră politicos pe tinerii Bruni, Roberto Rossi și Niccolò Niccoli pentru că neglijează discuțiile și dezbaterile asupra unor probleme filozofice. Niccolò admite că asemenea discuții ar fi folositoare, dar nu este vina lui, ci a vremurilor în care trăiau, că ele nu merită a fi purtate.

> Nu văd cum s-ar putea ținti la măiestrie în disputele academice în aceste vremi nenorocite și cu asemenea lipsă de cărți. Căci ce deprinderi lăudabile, ce cunoștințe se pot căpăta în aceste vremi care să nu fie sau incoerente sau cu totul decăzute ?... Cum credeți că putem învăța filozofie astăzi, cînd multe cărți s-au pierdut, iar cele ce mai rămîn sînt atît de viciate, încît pot fi și ele socotite pierdute ? E adevărat, desigur, că sînt din belșug profesori de filozofie care făgăduiesc că o pot preda. Ce minunați trebuie să fie acești filozofi ai vremii noastre dacă predau ceea ce nu știu ei înșiși [14].

Ei fac apel la autoritatea lui Aristotel, dar acele cuvinte aspre, dure și stridente pe care le citează ca fiind ale acestuia nu pot aparține aceluiași om despre care Cicero ne spune că scria cu nemaipomenită gingășie. Și ceea ce se întîmplă cu filozofia se întîmplă cu toate artele liberale. Nu pentru că ar lipsi talente în ziua de azi, sau dorința de a învăța, dar fără cunoștințe, fără profesori și fără cărți nu se poate face nimic. „Unde sînt scrierile lui Varro, unde sînt istoriile lui Tit Liviu, ale lui Sallustiu or Pliniu? O zi întreagă n-ar ajunge să enumerăm toate operele pierdute"[15]. Aici intervine Salutati, cerîndu-i oponentului său să nu exagereze. Există lucrări de Cicero și de Seneca, bunăoară, și îi amintește de cei trei mari florentini, provocînd astfel izbucnirea finală.

În al doilea dialog atacul este retractat. Niccoli susține că spusese acele lucruri jignitoare doar pentru a-l provoca pe Salutati să facă elogiul „triumviratului" florentin. Întrucît acest elogiu n-a venit, tocmai el e cel care ne arată că poate argumenta și în sens contrar, dind slava cuvenită celor Trei Mari.

Contrastul dintre aceste două atitudini este atît de frapant, încît Hans Baron conchide că ele nu pot data din aceeași epocă și că neapărat indică o schimbare de poziție, cel puțin din partea lui Bruni[16]. Dar lăsînd deoparte faptul că etalarea unor argumente convingătoare în ambele sensuri se cuprinde în tradiția retorică, convertirea lui Niccoli nu este, poate, atît de totală pe cît pare la suprafață. Bruni scapă o glumă răutăcioasă care se dovedește a fi o retractare foarte nesinceră a remarcii inițiale despre Vergiliu și Cicero: „Cît despre cei care spun că prețuiesc un poem de Vergiliu și o scrisoare a lui Cicero mai mult decît toate scrierile lui Petrarca". Îl face el acum pe Niccoli să afirme, „eu deseori răstorn situația și zic că prefer un discurs al lui Petrarca tuturor scrisorilor lui Vergiliu și că prețuiesc poeziile lui Petrarca mult mai mult decît toate poemele lui Cicero"[17]. Poemele lui Cicero, se știe, erau slabe de tot, iar scrisorile lui Vergiliu nu le avem. Retractarea, deci, era cu totul caracteristică personajului.

Nu încape dubiu că tocmai această senzațională ireverență a atras cel mai mult atenția contemporanilor lui Niccoli; iar în situația de acest fel, atrăgînd atenția cîștigi pe jumătate bătălia. Contestarea autorității și strigătul „ardeți muzeele" fac parte din acel ritual de „paricid" pe care îl asociem cu orice mișcare nouă. Dar primul dialog ne mai arată că acest atac a fost lansat de pe o bază sigură. Umaniștii sondaseră apărarea dușmanului, găsind punctul cel mai slab. Ei aveau dreptate să se plîngă de lipsa textelor bune, să se îndoiască de doctrina aristotelică, așa cum se preda ea la universități, să pretindă că în asemenea cazuri trebuia pornit cu începutul și că sarcina principală este să se constate ce au scris și predat într-adevăr anticii. Fără aceste preliminarii nu pot avea loc dezbateri valide într-un cadru întemeiat pe autorități. E o atitudine ce pare cunoscută acelora dintre noi care am asistat la reacții similare, deși mai puțin spectaculoase, în sînul comunității savante de azi contra marilor generalizări ale istoricilor filozofiei. O bună editare a textelor și documentelor capătă aproape o semnificație morală pentru acei rebeli care acceptă să renunțe la anumite drepturi pentru a ispăși retorica plicticoasă a antecesorilor.

Pe acest fundal atît ostilitatea generată de grupul lui Niccoli cît și triumful ei final la scară europeană devin mai ușor de înțeles. Dovezi documentare privind această ostilitate există din belșug. Se cunosc nu mai puțin de cinci „invective" explicite împotriva lui Niccoli și a cercului său[18], printre ele fiind și

atacuri duşmănoase din partea altor umanişti de frunte, ca Guarino sau însuşi Bruni. Tema reproşurilor lor este mereu aceeaşi : ireverenţa faţă de marii poeţi floretini, o aroganţă excesivă neîntemeiată pe creaţii de valoare, o ţa faţă de marii poeţi florentini, o aroganţă exterioare ale manuscriselor şi a ortografiei în locul interesului pentru conţinut.

Astfel Cino Rinuccini pretinde în invectiva lui, scrisă pe la 1400, că „sacra sa mînie" l-a făcut să părăsească Florenţa, pentru a scăpa de discuţiile searbede şi stupide ale unei şlehte de palavragii.

> Ca să pară foarte erudiţi în ochii vulgului, ei strigă în piaţă cîţi diftongi aveau anticii şi de ce azi nu se mai folosesc decît doi... şi cîte picioare întrebuinţau cei vechi în versurile lor şi de ce azi nu se mai foloseşte decît anapestul... şi îşi pierd timpul cu asemenea extravaganţe... dar nu se străduiesc de loc... să afle sensul, nuanţa, semnificaţia cuvintelor. Spun că logica este o ştiinţă pentru sofişti, fără mare valoare...

Şi tot astfel cu întreaga gamă a artelor liberale, acuzînd aroganta şleahtă că el respinge pe toate şi simţindu-se chemat să le apere împotriva acestor „vagabonzi" [19], Rinuccini nu-i numeşte pe vinovaţi. Invectiva lui Guarino, datată 1413, este mult mai precisă : cu toate că nici el nu-şi numeşte victima, aceasta trebuie să fi fost uşor de identificat. Scrisoarea există în două versiuni [20]. Ambele conţin reproşuri şi acuzaţia că Niccoli uită că „nu vulturul, ci păianjenul prinde muşte" [21]. Una din ele insistă asupra acestui punct cu mult sarcasm, definindu-l pe Niccoli ca student în „geometrie".

> Neglijînd celelalte aspecte ale cărţilor ca total superflue, el îşi îndreaptă interesul şi perspicacitatea spre *punctele* din manuscris.

> Cît despre *linii*, ce precis, amplu şi elegant le discută el... Ai crede că-l auzi pe Diodor sau pe Ptolemeu atunci cînd discută, cu atîta fineţe, că ar trebui trase cu un condei de oţel şi nu cu unul de plumb... Iar în privinţa *hîrtiei*, adică a *suprafeţei*, priceperea lui nu e de lepădat, şi el îşi etalează elocvenţa lăudînd-o sau dezaprobînd-o. Ce mod prostesc de a-ţi petrece o mulţime de ani, dacă rodul final nu e decît o discuţie despre forma literelor, culoarea hîrtiei sau felurile de cerneală... [22]

Guarino văzuse recent o scurtă lucrare a lui Niccoli, o *Ortografie* scrisă pentru uzul copiilor.

> Ea ne arată că autorul însuşi este un copil şi că nu se ruşinează, împotriva oricăror reguli, să scrie cu digrame slabe care sînt contractate prin însăşi natura lor... Acest bărbat cu părul alb nu roşeşte aducînd mărturia monedelor de bronz şi de argint, a marmurei şi a manuscriselor greceşti acolo unde cuvîntul nu ridică probleme... să ne spună acest Solon, dacă poate, cărui autor în viaţă al epocii sale nu-i găseşte vreo vină [23].

Leonando Bruni a preluat aceste idei, şi altele, atunci cînd, la rîndul său, a intrat în conflict cu Niccoli, prin 1424 [24]. El ne oferă caricatura frapantă a unui Niccoli care păşeşte ţeapăn pe stradă, privind în stînga şi în dreapta şi aşteptînd să fie aclamat ca poet şi filozof, de parcă ar fi spus :

> Uitaţi-vă la mine şi vedeţi cît de înţelept sînt. Eu sînt pilastrul literelor, tezaurul cunoaşterii, îndreptarul doctrinei şi al înţelepciunii. Dacă cei din jur nu observă aceasta, el se plînge de ignoranţa epocii... [25]

Bruni e cel care confirmă acum că Niccoli nu numai că insultă pe Dante, Petrarca și Boccaccio, că-l disprețuiește pe Toma d'Aquino și pe oricare altul din cei care au trăit în ultima mie de ani [26]. Dar el însuși ce a făcut? Nu poate îmbina două cuvinte latinești, are șaizeci de ani și tot ce știe se referă la cărți și la comerțul cu cărți. Nu cunoaște nici matematică, nici retorică, nici drept. Se zice că l-ar interesa gramatica, un subiect bun pentru copii. Cugetă despre diftongi... [27]

Lăsînd deoparte deformările vădite din asemenea caricaturi, acestea ne completează figura lui Niccoli într-o privință importantă. Dacă dialogul lui Bruni ni l-a arătat pe rebelul care vrea s-o rupă cu trecutul imediat pentru a restabili normele superioare ale antichității, caricaturile evidențiază tocmai arma folosită de Niccoli în această luptă. Bătrînii ar trebui să se întoarcă la școală, ei nu știu măcar să scrie corect.

Era ușor să ridiculizezi această preocupare ca pedanterie plicticoasă, dar însuși resentimentul cauzat de ea trădează îngrijorare. Căci, evident, Niccoli avea adesea dreptate. Ortografia latină decăzuse în Evul Mediu. În sine, nu era vorba de ceva nou. Și Salutati se interesa de ortografie [28]. Dar pentru el aceasta nu era, desigur, problema cea mai importantă. El putea să cultive nestingherit moștenirea lui Petrarca și să-și continue studiul clasicilor fără să se lase abătut cu totul spre o asemenea concentrare asupra detaliilor. Salutati nu s-ar fi gîndit niciodată la o asemenea ruptură cu tradiția. Așa cum foarte bine subliniază Ullman în cartea sa despre umanismul lui Salutati, elementele moderne și cele medievalizante nu se ciocnesc în universul mental al cancelarului florentin [29]. Tinerilor rebeli acest lucru trebuie să le fi părut un fel de compromis cu diavolul. Programul lor, „să începem cu începutul", pornea acum de la scriere și ortografie.

La prima vedere un asemenea program nu ne apare ca un debut promițător pentru o modă și o mișcare menite să cuprindă întreaga lume occidentală. E de înțeles, așadar, că în cartea lui Hans Baron acest clasicism pedant constituie mai ales un fel de „repoussoir" cu ajutorul căruia se scoate în relief „umanismul civic" al lui Bruni [30]. Pedanții sînt blamați ca oameni lipsiți de patriotism și care se fălesc cu izolarea lor. Nu toate cunoștințele — puține la număr — pe care le avem despre Niccoli se potrivesc cu această imagine. Niccoli a avut numeroase funcții publice, iar multe dintre ele nu erau lipsite de importanță [31]. Dar chiar dacă imaginea despre detașarea lui Niccoli ar fi deplin justificată, aceasta nu dovedește neapărat că el n-a putut influența cursul evenimentelor. Ar fi nechibzuit să presupunem că grija pentru ortografie și alte lucruri de acest fel n-ar putea avea consecințe mai adînci decît cea mai bine intenționată participare la viața politică locală. Am văzut în zilele noastre că reforme ortografice pot deveni chestiuni tot atît de explozive ca și modelele de steaguri. Depinde doar de contextul în care se nasc asemenea probleme.

Există indicii că preocuparea pentru acești faimoși diftongi a fost stîrnită în cercul respectiv de un „outsider". Manuel Chrysoloras, apreciatul înțelept din Constantinopol, pe care Salutati îl chemase la Florența ca să predea limba greacă tinerilor cărturari, se interesa de această problemă ortografică [32], ce afecta, probabil, transcrierea corectă a numelor grecești. Era, desigur, surprinzător să ți se spună, de către un grec, că latina se degradase în lumea apuseană și să găsești confirmarea în inscripțiile de pe monede și pietre de mormînt. Scrierea *etas* era evident greșită, corect e *aetas*, și la fel stăteau lucrurile în multe alte cazuri. Nu este de mirare că aceste situații puteau deveni un simbol al noului accent pus pe acu-

rateţe, un stindard în lupta contra denaturării limbajului.

Chiar şi astăzi se mai întîmplă ca problema digramelor să stîrnească nemulţumiri. E de ajuns să urmărim reacţia vreunui ţanţoş intelectual englez care trebuie să accepte grafia americană a unor cuvinte ca „labor" sau „color" *, deşi în acest caz etimologia susţine forma transatlantică. Renunţarea la demodatul „u" se identifică într-o minte conservatoare cu acele „false cantităţi" fonetice sau chiar cu proverbiala nepronunţare a „h"-urilor, care-l trădează pe cockney-ul neinstruit atît pe scenă, cît şi în viaţa reală. Să nu ne mirăm deci că spiritele se puteau agita din cauza unor probleme ortografice. Salutati se mai crampona de forme medievale ca *michi* şi *nichil*, încercînd să impună această tradiţie nelatină în ciuda opoziţiei „încăpăţînate" a lui Poggio Bracciolini, care vedea în grafia *nichil* „o crimă şi o blasfemie" [33]. Poate că glumea, dar, fără îndoială, el resimţea puternic nevoia unei reveniri la puritatea ortografiei antice.

Ar fi interesant să studiem, într-un context mai larg, importanţa rolului jucat de limbă în formarea grupurilor sociale. Profesorul Higgins, cunoscutul personaj al lui Bernard Shaw, ştia că limba şi accentul îţi deschid uşa înaltei societăţi. Dar limba înseamnă mai mult decît atît, ea poate genera o nouă loialitate. Puristul care se pretinde un cunoscător deosebit în ale limbii şi condamnă abaterile curente va atrage totdeauna atenţia şi va stîrni atît ostilitate, cît şi un sprijin pătimaş printre vorbitorii respectivei limbi. Găsim un exemplu nimerit în cazul austriacului Karl Kraus, un satiric căruia mai nimic nu-i era sfînt afară de regulile limbii germane corecte, pe care le vedea ameninţate şi încălcate de limbajul presei. Oricît de sănătoasă era poziţia lui în multe privinţe, sentimentul de superioritate pe care-l dădea celor ce izbuteau să depisteze anumite greşeli curente era un corolar notabil al campaniei sale publicistice. Se pare că el s-a răspîndit şi în Anglia, prin admiratorul său Ludwig Wittgenstein care, la rîndul lui, visa să reformeze limba de toate zilele, reuşind mai ales să stimuleze încrederea în sine a celor care învăţaseră să detecteze erorile lingvistice ale altora.

* Scrise „labour" şi, respectiv, „colour" în engleza britanică *(n. tr.)*.

Nu e nevoie să împingem prea departe această paralelă posibilă pentru a înţelege că mişcarea reprezentată de Niccolò Niccoli îşi datora, poate, o parte din dinamism fenomenului pe care Potter îl numeşte „depăşirea psihologică a adversarului". Umaniştii erau reformatori ai stilului şi limbajului, iar pe acest tărîm ei îşi puteau dovedi superioritatea asupra bătrînilor care încă îşi mai trădau ignoranţa scriind *nichil* în loc de *nihil* sau *autor* în loc de *auctor*. Se prea poate că, într-adevăr, uneori această înverşunare izgonea orice alte preocupări. Niccoli, oricum, nu era un spirit rebel în probleme filozofice. N-avem nici un motiv să nu credem cuvintele lui Vespasiano, care spune că Niccoli era *cristianissimo* [34] şi că „cei ce aveau îndoieli în privinţa adevărului credinţei creştine îi stîrneau ura cea mai profundă" [35].

Într-un anumit sens, acea concentrare asupra formei şi nu asupra conţinutului, care provoca în asemenea măsură furia duşmanilor lui Niccoli, pe vremea lui ca şi astăzi, înlesneşte conservatorismul în probleme religioase şi filozofice. Nici el şi nici, un secol mai tîrziu, Erasm nu găsea vreo contradicţie între respectul pentru acurateţea filologică şi respectul pentru Scriptură.

Departe de a fi un defect, aşadar, acest accent pus pe formă era un alt punct în favoarea succesului mişcării umaniste. El stabilea superioritatea celor care aderau la ea, dar nu submina convingerile lor. Din acest

punct de vedere nu ne surprinde că tocmai în acest cerc și în acea vreme s-a produs transferul direct de la o preocupare și atitudine literară la o schimbare de stil vizual. Am aflat de la Guarino ce mult se îngrijea Niccoli de „puncte, linii și suprafață" la cărți. O altă satiră [36] este și mai explicită. În ea autorul se plînge încă o dată de un grup de oameni ireverențioși care nu-i respectă pe cei trei mari poeți florentini, dar care n-au creat nimic ei înșiși. E adevărat,

> unul dintre ei poate spune că se pricepe foarte bine la cărți. Eu voi răspunde însă, da, poate, dacă sînt bine legate, și că ar putea fi un bun conțopist sau librar. Căci asta se dovedește a fi culmea geniului la acest cîrcotaș de profesie, să vrea să vadă o frumoasă scriere antică, pe care n-o consideră bună sau frumoasă dacă n-are forma străveche și nu e corect scrisă cu digrame, iar nici o carte, oricît de bună, nu-i place și nu binevoiește s-o citească dacă nu e scrisă în caractere antice *(lettera antica)* [37].

Acum știm că ceea ce apărea contemporanilor drept o manie și poză a unui om avea să influențeze întreaga lume occidentală. Căci tocmai această *lettera antica* a înlocuit caracterele gotice mai întîi în Italia, de unde s-a răspîndit, pe urmele umanismului, pretutindeni unde se folosește azi alfabetul latin, și o puteți găsi și în cartea de față.

Istoria acestei prime inovații tangibile pe care o datorăm cercului de umaniști din Florența e foarte solid sprijinită pe documente. Un istoric de artă poate pe drept cuvînt pizmui precizia cu care paleograful e în stare să urmărească o schimbare de stil. Acest lucru este tratat cu deosebită claritate și pătrundere de L. Ullman în cartea sa, *Origins and Development of Humanistic Script* (Originile și evoluția scrierii umaniste) [38]. Datorită lui

Ullman putem vedea această evoluție prin prisma unor oameni individuali care își exprimă preferințele și fac o alegere, iar nu prin raportare la acele forțe și tendințe colective care sînt pacostea istoriei. Nu întîmplător el începe cu Petrarca, a cărui scriere încă mai era gotică, dar care avea păreri ferme despre calitatea literelor pe care le prefera. Ceea ce voia el — îi scria Petrarca unui prieten — nu sînt litere frumoase, înzorzonate, care încîntă ochiul de departe, dar îl obosesc la citit. În 1395 succesorul și discipolul lui Petrarca, Salutati, încercînd să-și procure o carte din Franța scria: „Dacă găsești vreuna cu litere antice aș prefera-o, căci nici o altă literă nu e mai binevenită pentru ochiul meu" [39].

Este aproape sigur că prin litere antice Salutati înțelegea tipul de literă folosit înainte de apariția scrierii gotice, tip numit de noi azi „minuscule carolingiene", care într-adevăr e mult mai clar și mai ușor de citit. Foarte probabil că Salutati, a cărui vedere slăbise, îl prefera tocmai din acest motiv; el observase însă, neîndoielnic, faptul că manuscrisele mai vechi conțineau în general și texte mai bune. Expresia sa „litere antice" sugerează chiar că el credea poate în mod eronat, că cele mai vechi codice de acest fel datau din epoca antichității clasice. În mod curent Salutati folosea scrierea gotică (fig. 204), dar Ullman arată că avem cel puțin un manuscris lucrat de Salutati însuși, un codice de scrisori ale lui Pliniu, pe care bătrînul umanist și cancelar l-a copiat pentru sine și în care a experimentat imitarea acestor litere mai vechi. Nu și-a continuat însă încercările. Primul manuscris datat cunoscut lui Ullman și realizat în noua scriere este un codice scris de elevul și succesorul lui Salutati la cancelariat, Poggio Bracciolini, în anii 1402—1403 [40] (fig. 205). Încă mai găsim în el urme ale formei gotice, dar este scris cu disciplina și grija

unui copist de meserie — căci tocmai aceasta era, se pare, ocupaţia lui Poggio în tinereţe.

Este interesant să-l urmăm pe Ullman aici într-o analiză a ortografiei, care reflectă tocmai discuţiile purtate în acest cerc, sursa atîtor duşmănii şi batjocuri [41]. În prima parte a manuscrisului Poggio încă mai scrie *etas*, dar mai tîrziu foloseşte *aetas*. În ansamblu Poggio are grijă să utilizeze sacrosanctele diagrame, uneori chiar prea multă grijă. Aşa cum observă Ullman, el întîlnea oarecare dificultăţi, încercînd să le introducă acolo unde nu-şi aveau locul. Astfel, o dată el redă greşit *fixae* adverbul *fixe*, şi de două ori scrie *accoeptus* în loc de *acceptus*.

Poggio nu va deveni extremist în problema digramelor. Importantă aici nu este însă ortografia sa personală, ci cerinţa unei ortografii şi a unei scrieri uniforme. Putem urmări strădania cu care Poggio a răspîndit noua formă de scriere deoarece ştim, din scrisorile sale, că îşi asumase sarcina să o predea copiştilor care lucrau pentru cercul umanist din Florenţa [42].

Într-o scrisoare din iunie 1425 către Niccolò Niccoli, Poggio menţionează un copist care putea scrie repede „cu acea scriere ce are un iz antic" *(litteris quae sapiunt antiquitatem)*. În acel timp avea la dispoziţie şi un copist francez, pe care l-a învăţat să scrie *litteris antiquis* (cu litere antice). În 1427 Poggio se plînge că timp de patru luni nu făcuse altceva decît să-l înveţe pe un nătîng să scrie, „dar neghiobul era prea prost". Poate că va învăţa în doi ani. În acest răstimp, fireşte, manuscrisele îşi spun propria lor poveste, şi putem urmări, de la un manuscris la altul, răspîndirea acelei *littera antiqua*.

După cîte ştim, amatorul Niccolò Niccoli nu avea aceeaşi scriere desăvîrşită, după cum nici nu avea un stil latin perfect. După Ull-

man, el crease în schimb o versiune utilitară, mai legată, de *littera antiqua*, care trebuie să-i fi fost de mare folos în efortul de copiere a textelor antice şi care ulterior a devenit ceea ce noi numim *literă cursivă*.

Şi totuşi, dacă imaginea redată de satirici ne poate fi de vreun folos, pasiunea perseverentă a acestui om a avut, desigur, un rol de jucat în acea reformă a scrierii care ne mai afectează şi azi. A fost o reformă în adevăratul sens al cuvîntului : o revenire, de la un stil şi o scriere degradate, la o fază anterioară. Otto Pacht a arătat ce fidel ajunseseră să fie imitate manuscrisele veacului al XV-lea în Italia după exemplare din veacul al XII-lea, atît în privinţa scrierii cît şi a iniţialelor [43]. El subliniază asemănarea existentă între manuscrisul lui Lactantius din 1458 [44] (fig. 206), aflat la Oxford, şi un manuscris gregorian din secolul al XII-lea [45] (fig. 207).

Este evident, aşadar, că apare un paralelism izbitor între această răspîndire a ceea ce se numea *littera antiqua* şi era, de fapt, o formă din veacul al XII-lea, şi schimbarea spectaculoasă survenită în arhitectură şi pe care o asociem cu numele lui Filippo Brunelleschi. Şi Brunelleschi a respins maniera gotică de construcţie, curentă în Europa pe vremea lui, în favoarea unui nou stil ce a devenit cunoscut ca stilul *all'antica* (în maniera celor antici). Reformele lui, ca şi cea introdusă de copiştii umanişti, s-au răspîndit din Florenţa în întreaga lume, rămînînd valide timp de cel puţin cinci secole pretutindeni unde a fost adoptat sau modificat stilul renascentist. De atunci încoace acest stil a fost privit ca o reînviere a arhitecturii romane antice, şi chiar aşa ceva a şi devenit în timpul succesorului lui Brunelleschi, Alberti. Dar oricare ar fi fost intenţiile intime ale lui Brunelleschi, cercetarea modernă a dezvăluit că, asemenea umaniştilor, el şi-a obţinut alternativa la stilul gotic mai puţin din studiul ruinelor ro-

mane și mai mult de la clădirile pregotice din Florența care, așa cum știm noi astăzi, sînt o formă de stil romanic, dar cărora el le-a atribuit, probabil, o vechime și autoritate mai mari [46].

Genul și amploarea realizării lui Brunelleschi diferă, firește, de mica ajustare a formei literelor introdusă de Salutati și discipolii săi. Totuși, această comparație ar fi părut, poate, mai puțin extravagantă în veacul al XV-lea, decît pare astăzi. Lorenzo Ghiberti, care, indiferent de relațiile lui cu Brunelleschi, a fost în contact permanent cu el mulți ani de zile, face în mod explicit această comparație în *Comentariile* sale. Discutînd despre proporționalitate ca sursă a frumuseții, el trece de la exemplul oferit de corpul uman la scriere :

> Tot astfel scrierea nu poate fi frumoasă decît dacă literele sînt bine proporționate ca formă, mărime, așezare și ordine, și în toate celelalte aspecte vizibile în care se pot armoniza diferitele părți [47].

Tocmai această descoperire a unei armonii fundamentale este subliniată de primul biograf al lui Brunelleschi ca adevărata revelație trăită de acesta în contemplarea statuilor și clădirilor antice, la care „părea să recunoască foarte clar o anumită ordine în privința membrelor și oaselor... dorind astfel să redescopere... proporțiile lor muzicale..." [48]

Nu este nevoie să reînviem aici discuția purtată în jurul călătoriei lui Brunelleschi la Roma [49]. Relatarea, preluată de Vasari din aceeași biografie, în sensul că Brunelleschi a plecat din Florența la Roma pentru că nu i se acordase comanda pentru ușile Baptisteriului, poartă atît de vădit pecetea unei reconstituiri pragmatice încît nu merită a fi luată în serios. Desigur, aceasta nu înseamnă că Brunelleschi n-a putut face mai multe călătorii la

Roma, în timpul cărora a studiat, poate, metodele antice de boltire și formele antice de capiteluri.

Văzute însă în lumina paralelei paleografice, asemenea studii de amănunt au venit, foarte posibil, după reforma principală. Și scrierea umanistă a ajuns să încorporeze unele elemente — mai ales la majuscule — preluate direct de pe monumentele romane, dar structura fundamentală a acelei *bella lettera antica* nu era romană, ci romanică. Ca și reforma scrierii, reforma arhitecturii se datora, neîndoios, noului și pătimașului entuziasm pentru antichitate, dar inspirația ei venea mai ales de la monumente din trecutul florentin care erau venerate drept relicve romane. În această privință există dovezi, încă neexaminate de istoricii de artă, care sugerează puternic o legătură între aceste două mișcări reformatoare, căci o dată mai mult urmele duc spre Niccolò Niccoli și Coluccio Salutati.

Vespasiano în fapt ne spune că Niccolò „îi prefera în mod special pe Pippo di Ser Brunellesco, Donatello, Luca della Robbia și Lorenzo Ghiberti, și era în relații foarte prietenești cu ei" [50]. Dar această mărturie e destul de vagă și de tîrzie ca dată. Probe mai utile și surprinzătoare găsim în invectiva lui Guarino contra lui Niccolò Niccoli, scrisă în 1413, deci cu cîțiva ani înainte de primele strădanii ale lui Brunelleschi pe linia noului stil. Iată ce scrie Guarino despre Niccolò Niccoli :

> Cine n-ar izbucni în rîs atunci cînd acest om, pentru a părea de asemenea că prezintă legile arhitecturii, își dezgolește brațele și cercetează clădiri străvechi, examinează pereți, dă cu sîrg explicații despre ruine și despre bolți pe jumătate prăbușite ale unor orașe distruse, cîte trepte erau în teatrul ruinat, cîte coloane fie zac îm-

prăștiate în piață ori încă stau în picioare, cîți coți are baza în lățime, cît de sus se înalță vîrful obeliscului. Cu adevărat muritorii sînt loviți de orbire. El crede că va fi pe placul oamenilor, în timp ce ei pretutindeni îl iau în derîdere... [51]

Iată deci un document prețios care ni-l arată pe Niccolò Niccoli interesîndu-se de aspectele exterioare ale clădirilor antice la fel cum se interesa de scrierea și ortografia celor vechi. Putem chiar stabili ce i-a stîrnit interesul la Florența tocmai în acea vreme. Cheia o găsim într-un celebru pamflet al lui Salutati, care, destul de ciudat, a fost omis și el de specialiștii în istoria arhitecturii.

O dată mai mult ne aflăm în domeniul polemicii. Salutati, cancelarul florentin, voia să apere și să preamărească demnitatea Florenței în fața atacurilor lansate de milanezul Loschi [52]. Fundalul acestei polemici este iluminat în cartea lui Hans Baron *The Crisis of Humanism* (Criza umanismului) [53]. Baron subliniază că mîndria civică a Florenței s-a trezit în clipa de pericol mortal dinspre nord, cînd familia Visconti din Milano se pregătea să vină de hac ultimei cetăți-stat independente. În cadrul acestei propagande patriotice legendarele legături dintre Florența și Imperiul roman cîștigau importanță, iar Salutati voia să dovedească veracitatea acestei situații. Și a dovedit-o prin argumente din istoria artei :

Faptul că cetatea noastră a fost întemeiată de romani se poate deduce din cele mai convingătoare ipoteze. Există o străveche tradiție, pierdută în arte cu trecerea anilor, că Florența a fost clădită de romani, că există în acest oraș un capitoliu și un for foarte aproape de el... ca și fostul templu al lui Marte, pe care aristocrația îl considera tatăl poporului roman, un templu clădit nu în maniera grecească ori etruscă, ci

vădit în cea romană. Și să mai adaug un lucru, deși ține tot de trecut : mai există un semn al originii noastre pînă în prima treime a veacului al XIV-lea... și anume o statuie ecvestră a lui Marte pe Ponte Vecchio, păstrată de populație în amintirea romanilor... De asemenea au mai rămas urmele arcelor apeductului clădit după obiceiul strămoșilor noștri... și încă mai există turnurile rotunde, întăriturile porților unite acum cu palatul episcopal, pe care oricine a văzut Roma nu numai că le-ar recunoaște, dar ar jura că sînt romane, și nu doar datorită materialului și zidăriei lor, ci și din pricina formei [54].

Există și alte dovezi literare ale acestui interes pentru stilul arhitectonic pe care azi îl asociem cu „proto-Renașterea" florentină. *Paradiso degli Alberti* de Giovanni da Prato, datat de Baron în jurul anului 1425, deci chiar în vremea reformei lui Brunelleschi, conține o altă discuție despre originea romană a Florenței, derivînd probabil din Salutati, dar cu mai multe detalii. Descrierea Baptisteriului (fig. 208—210) ca templu antic al lui Marte cu greu își poate găsi pereche în literatura prerenascentistă :

Se observă că acest templu e de o frumusețe aparte și în cea mai veche formă constructivă, potrivit cu obiceiul și metoda romanilor. Cercetat de aproape și cu atenție el este privit de oricine, nu numai din Italia, ci din toată creștinătatea, ca o clădire cu totul remarcabilă și deosebită. Uitați-vă la coloanele din interior, care sînt toate la fel, sprijinind arhitrave din cea mai aleasă marmură ce susțin, cu cea mai mare iscusință și ingeniozitate, acea mare greutate a bolții care se poate vedea de dedesubt și face ca pavimentul să pară mai întins și mai grațios. Uitați-vă la pilaștrii

și la zidurile ce susțin bolta de deasupra, cu galeriile minunat construite între o boltă și cealaltă. Uitați-vă cu atenție la interior și la exterior și veți găsi o arhitectură utilă, încîntătoare, trainică, bine realizată și perfectă pentru orice veac glorios și fericit [55].

În timp ce se scriau rîndurile de mai sus, Brunelleschi începuse deja, probabil, să reînvie aceste forme constructive.

Nu știm cu siguranță ce clădire merită cinstea de a fi fost prima în care Brunelleschi a încercat această ruptură deliberată cu uzul curent, devenind astfel reînvietorul construcțiilor antice în maniera romană *(risuscitatore delle muraglie antiche alla romanescha)*, așa cum îl numește Giovanni Rucellai [56].

Influența lui Brunelleschi pe șantierul de la Catedrală coincide cu realizarea a trei proiecte importante, Ospedale degli Innocenti, sacristia de la S. Lorenzo și, dacă e să-l credem pe primul său biograf, Palazzo della Parte Guelfa [57]. Că între cel puțin două din aceste proiecte există împrumuturi reciproce constatăm din faptul că un anumit Antonio de Domenico, *„capomaestro della parte Guelfa"* (constructor-șef al partidului guelf) a fost trimis în martie 1421 să lucreze ceva la Ospedale degli Innocenti [58]. Dacă am putea dovedi că Parte Guelfa a fost primul proiect la care s-a folosit noul stil, s-ar putea implicit stabili o anumită legătură între interesul „umaniștilor civici" pentru monumentele romane ale Florenței și reînnoirea stilului. Căci deși partidul guelf pare să-și fi pierdut în bună măsură puterea în cursul veacului al XIV-lea, se prea poate totuși, așa cum spune Gene A. Brucker, ca el să fi rămas „un simbol vizibil al tradiției guelfilor. Cei mai mulți florentini acceptaseră afirmația acestui partid că el este legătura cea mai importantă a cetății cu trecutul ei și, totodată, păzitorul destinului ei" [59]. Printre drep-

turile și îndatoririle lor ceremoniale figura și prioritatea acordată șefilor partidului în fruntea procesiunii anuale spre Baptisteriu cu prilejul zilei Sfîntului Ioan, patronul Florenței [60]. Nu era oare nimerit să-și construiască deci palatul în admiratul stil al acelui străvechi lăcaș ? Un statut nou al partidului guelf a fost adoptat în martie 1420. El fusese pregătit de o comisie ai cărei membri se puteau baza, în elaborarea lui, pe munca și sprijinul lui Leonardo Bruni [61]. Ar fi ispititor, desigur, să asociem noua construcție cu acest efort de reînnoire a partidului. Conform spuselor lui Manetti, Brunelleschi a fost chemat doar după începerea lucrărilor. În absența altor mărturii nu putem ști dacă asta s-a întîmplat încă din 1418, cum au presupus unii cercetători [62], sau dacă proiectul de la Ospedale, inițiat în 1419, avea prioritate. Un lucru este probabil : abaterea lui Brunelleschi de la canoanele gotice tradiționale s-a limitat mai întîi doar la anumite comenzi [63]. Foarte probabil, el a continuat să folosească stilul anterior la cîteva dintre casele particulare pe care le-a clădit, pare-se, în deceniul al treilea.

Desigur, nu aici este locul să recapitulăm evoluția stilului brunelleschian — o evoluție atît de controversată. E de ajuns să repetăm că ea cuprinde o reformă și nu o revoluție. Se știe bine, de pildă, că pentru interioarele de la San Lorenzo (fig. 211) și S. Spirito el a adaptat schema bazilicii romanice, ilustrată la Florența de biserica de la SS. Apostoli (secolul al XI-lea) (fig. 212), schimbîndu-i însă nu numai proporțiile, ci și unele amănunte, de exemplu, sprijinind arcadele direct pe coloane. Sistemul folosit de el, prin interpunerea unui „bloc de antablament" între capitelul coloanei și arcadă, fusese de asemenea prefigurat în arcadele exterioare ale Baptisteriului (fig. 208).

 Chiar și una din cele mai realizate creații ale lui Brunelleschi datorează mai mult Bap-

tisteriului decît arhitecturii romane propriu-zise. Mă refer la fațada (neterminată) a Capellei Pazzi (fig. 213). Aici Brunelleschi a adoptat, în grațiosul său plan, schema esențială a interiorului clădirii mai vechi, cu arcada pătrunzînd în spațiul de deasupra coloanelor (fig. 209). Dar folosind această schemă el a purificat și detaliile (bazîndu-se, poate, pe autoritatea Panteonului din Roma ; cf. fig. 214). El a eliminat stîngăcia reprezentată de pilaștrii trunchiați care, la Baptisteriu, se văd deasupra arcadei.

Este clar astfel că reforma operată de Brunelleschi însoțește reformele umaniste și în sensul că se ocupă mai mult de eliminarea unor practici deformate decît de introducerea unei abordări cu totul noi. Ceea ce ne frapează, în vocabularul arhitecturii din Quattrocento, e mai puțin caracterul ei clasic și mai mult legătura ei cu trecutul medieval. Forma tipică a ferestrei de palat, așa cum o vedem la palatul Medici construit de Michellozzo, este un exemplu potrivit (fig. 218). Nu avem aici nimic asemănător formelor romane, dar multe elemente se leagă direct de practica medievală, așa cum o ilustrează ferestrele de la Bargello (fig. 219). Arhitectul renascentist n-a făcut altceva decît să îndepărteze elementul discordant — arcada ogivală — și astfel să facă ansamblul conform cu regulile extrase din Vitruviu și din clădirile romane. Relația poate fi socotită tipică. Tocmai acest fel de continuitate în spatele diversității îl întîlnim foarte des atunci cînd analizăm formulele renascentiste. Nu e de mirare că părerile diferă atît de mult în privința gradului de noutate pe care îl putem atribui perioadei. N-ar fi oare corect să spunem că noutatea constă adesea în evitarea greșelilor care ar viola norma clasică ?[64]. Această evitare, la rîndul ei, s-a născut din noua libertate de a critica tradiția și de a respinge orice părea „o crimă și un sacrilegiu“ în ochii antichității.

Iată, în fond, ce-i deosebește pe umaniști de scolaștii mai conformiști. Și iată ce l-a făcut pe Niccolò, purtătorul lor de cuvînt, atît de antipatic și de neliniștitor. El își arogase dreptul de a se simți superior celor mai ilustre personaje din trecutul Florenței pentru că el se pricepea mai bine la anumite lucruri — la digrame, bunăoară. Nu s-ar putea oare ca tocmai această atitudine critică să lege mișcarea umanistă și de a doua reformă epocală a lui Brunelleschi — introducerea perspectivei științifice în vocabularul și tehnica picturii ?

Prima mare operă de artă în care stilul *all'antica* al lui Brunelleschi se îmbină cu perspectiva lui matematică este reprezentarea tainei creștine a Treimii în fresca lui Masaccio de la Santa Maria Novella, pictată în jurul anului 1425.

S-a scris mult, poate prea mult, despre perspectivă, și s-a afirmat în diferite chipuri că acest stil nu reflectă noua filozofie, noua concepție despre lume, axată pe om și pe o nouă viziune, rațională, despre spațiu. Dar nu se poate aplica principiul lui Occam * acestor entități ? Nu se poate spune că perspectiva este exact ceea ce pretinde a fi — o metodă de reprezentare a unei clădiri ori scene așa cum s-ar vedea dintr-un anumit punct de observație ? Dacă e așa, atunci perspectiva lui Brunelleschi constituie o invenție obiectiv validă, la fel ca inventarea ochelarilor cu un secol mai înainte. Nimeni n-a afirmat vreodată că a privi lumea prin lentile de corecție a vederii slabe s-a datora unei noi concepții despre lume, deși putem spune că se datorește inventivității.

Poate că inventarea perspectivei științifice poate fi privită ca o reformă născută din același examen critic al tradiției ca și introdu-

* Principiu conform căruia numărul entităților nu trebuie mărit dincolo de ceea ce este necesar (*n. tr.*).

cerea digramelor. Tradiția Trecento-ului, care își avea origina în Giotto, era la fel de vulnerabilă din acest punct de vedere ca poezia lui Dante, Petrarca ori Boccaccio. Boccaccio putea afirma despre Giotto că era în stare să înșele simțul vederii [65], dar examinată cu detașare și ținînd cont de faima legendară a pictorilor antici, această afirmație cu greu ar rămîne în picioare. Există neconcordanțe în construcția spațială a picturilor din Trecento care deveneau, probabil, tot mai jenante pentru mințile critice, pe măsură ce stilul narativ cerea un cadru convingător [66]. Această interpretare corespunde faptului că primul Dialog al lui Bruni (1401) cuprinde și o referire critică la pictură, pusă în gura lui Niccolò Niccoli. Pasajul, care și el a scăpat atenției istoricilor de artă, apare în contextul atacului lui Niccoli contra lui Petrarca și a publicității ce era acuzat că face propriei sale lucrări *Africa*.

> Ce s-ar spune despre un pictor care ar pretinde că posedă asemenea cunoștințe despre arta sa încît, pornind să picteze o scenă, oamenii ar crede că un alt Apelles ori Zeuxis s-a născut în vremea lor, iar atunci cînd picturile sale ar fi expuse s-ar dovedi pictate ridicol, cu contururi strîmbe ? N-ar merita el oare batjocura tuturor ? [67]

Indiferent dacă săgețile lui Niccoli sînt îndreptate aici contra unui anumit artist, un lucru e sigur — în epoca publicării lor nu exista într-adevăr nici un mijloc ca pictorii să poată corija această impresie stranie de contururi strîmbe — de fapt, cu cît se apropiau artiștii mai mult de o redare realistă, cu atît mai vădit apăreau aceste nepotriviri. Ajutorul trebuia să vină din afară, și privind problema *post factum* nu este de loc surprinzător că el a venit de la un arhitect.

Istoria invenției lui Brunelleschi este discutată și analizată de Panofsky, Krautheimer și John White [68]. Conform spuselor lui Manetti, prima pictură în perspectivă a fost o reprezentare a Baptisteriului (fig. 208) văzut prin ușa Catedralei. Uitîndu-se la pictură sau, mai degrabă, la reflectarea ei în oglindă printr-un orificiu de observație, și privind apoi clădirea reală, spectatorul poate constata surprins că cele două imagini sînt identice. Nu este, probabil, întîmplător că Brunelleschi a ales tocmai Baptisteriul pentru demonstrația sa. Această renumită clădire florentină pe care Dante o numește „*il mio bello San Giovanni*" (frumosul meu Sf. Ioan) apăruse în multe imagini ale orașului pictate în Trecento. O putem distinge cu ușurință în Codexul Biadaiuolo cu împărțirea grînelor (fig. 217) sau în fresca de la Bigallo din 1352 (fig. 216). Exemplele ne arată una din dificultățile redării acestei frumoase clădiri fără linii deformate ; reprezentarea trebuie să fie consecventă pentru ca liniatura fațadei să nu stînjenească ochiul. Chiar și pe acel *cassone* lucrat mai tîrziu (fig. 215) și, probabil, influențat de panoul lui Brunelleschi, această neconcordanță, odată percepută, este supărătoare.

Cum s-a întîmplat însă ca tocmai un arhitect să găsească remediul acestei neplăcute deformări a liniilor ? Poate fiindcă arhitecții sînt obișnuiți să-și pună alte întrebări decît pictorii. Pictorul se va întreba, de regulă, „Cum arată într-adevăr lucrurile ?", pe cînd arhitectul este mai frecvent pus în fața problemei de a ști ce se vede dintr-un anumit punct. Iar răspunsul la această întrebare simplă i-a dat, desigur, lui Brunelleschi mijlocul de a rezolva încurcătura pictorului. Căci evident, dacă Brunelleschi ar fi fost întrebat, bunăoară, în timpul muncii la cupola Catedralei, dacă lanterna se va vedea din ușa Baptisteriului, el ar fi răspuns că acest lucru

se poate afla ușor, trasînd o linie dreaptă între cele două puncte. Dacă linia nu întîlnește nici un obstacol, atunci punctele sînt vizibile. Chiar și astăzi, ori de cîte ori se pune problema dacă o clădire nouă nu va acoperi sau dezavantaja o priveliște renumită, arhitectul este solicitat să indice precis cît din clădirea proiectată se va vedea dintr-un punct dat și cum se va încadra silueta ei în aspectul general al orașului. Inutil să mai spunem că la aceste întrebări se pot da răspunsuri exacte. Nici unul din argumentele aduse de obicei pentru a sublinia caracterul convențional al perspectivei nu afectează materialmente precizia ei — nici faptul că retina este curbă sau că există un conflict între proiecția plană și cea sferică. Aceleași legi obiective asigură, firește, un răspuns inatacabil la întrebarea „Ce parte dintr-o cameră se poate vedea dintr-un punct dat printr-o fereastră ?“ Totul rezultă din aceea că liniile vizuale sînt drepte și că geometria euclidiană funcționează, cel puțin aici, pe pămînt [69].

La fel stăteau lucrurile și în 1420. Ceea ce Brunelleschi trebuia să demonstreze prietenilor săi pictori era tocmai o imagine văzută printr-o deschizătură ce corespunde unei ferestre sau rame. El a ales ușa Catedralei din Florența. Această ușă oferă un sistem de referință la o distanță dată, pe care se poate reprezenta imaginea de afară. Dacă are un grilaj, sau dacă o plasă este așezată în fața ei, cu atît mai bine. Cu ajutorul acestei demonstrații simple se poate arăta că o pictură în perspectivă este proiectabilă în plan. S-ar putea ca problemele geometrice ale proiecției să nu fie încă rezolvate prin acest răspuns simplu, dar cel puțin ele sînt astfel corect formulate.

De ce, atunci, o asemenea soluție simplă nu se putea vădi oricui ? De ce chiar și azi cei mai renumiți cercetători ai problemei afirmă că argumentația aceasta conține un viciu ?

Pentru că se poate afirma, de fapt, că totdeauna *vedem* lumea *liniamentis distortis* (în linii deformate). Nu trebuie să confundăm această problemă simplă a *ceea ce* vedem dintr-un punct dat cu cea aparent asemănătoare a felului cum ne apar lucrurile din punctul respectiv. La drept vorbind a doua problemă nu permite un răspuns obiectiv. Acesta depinde de mulți factori — o clădire poate părea mică în comparație cu una mare de alături, o cameră poate părea mai mare cu un anumit tapet decît cu altul. Și, în primul rînd, experiența și cunoștințele noastre transformă totdeauna aspectul obiectelor familiare sau formele identice ce se retrag în adîncime, datorită așa-numitelor, în limbaj tehnic, constanțe — mecanismul stabilizator al percepției, care contracarează fluctuațiile obiective ale stimulilor care acționează asupra retinei noastre.

Paradoxul este, însă, că această transformare nu justifică atacurile la adresa validității invenției lui Brunelleschi. Căci dacă perspectiva e aplicată convingător, ea ne permite, ba chiar ne obligă să „citim“ o proiecție pe un panou plan ca redare a unei configurații tridimensionale [70]. Se poate demonstra, și s-a demonstrat, că în acest proces de „citire“ constanțele intră în joc, iar noi transformăm din nou aspectul obiectelor reprezentate, cam în felul în care am face-o în cadrul realității. Această transformare nu trebuie confundată cu iluzia totală pe care o numim *trompe l'oeil*. Ea se aplică și redărilor schematice ale unor imagini tridimensionale. Cîteva clipe de studiu cu compasul al unor fotografii de felul celei din figura 211 ne vor arăta gradul în care subestimăm micșorarea obiectivă a ușilor sau coloanelor din depărtare în comparație cu elementele din primul plan.

Discuții ca acestea ar părea că se abat mult de la problema în cauză. Dar nu putem avea o imagine clară despre nici o mișcare din istorie dacă nu încercăm să stabilim foloasele pe

care ea le-a oferit partizanilor ei. Aceste foloase, am văzut, pot fi utilitare, psihologice, sau de ambele feluri. Ele pot rezulta din sentimentul de superioritate care se naşte chiar şi dintr-o mică îmbunătăţire ce face ca metodele dinainte să pară mai întîi demodate şi apoi, curînd, ridicole. Pînă şi acea primă reformă umanistă a ortografiei a avut acest efect de superioritate în cunoaştere, fundat pe o autentică pregătire filologică şi arheologică. Reforma literelor aducea în plus avantajul unei clarităţi şi frumuseţi sporite. Ambele constituiau de fapt un simptom, dar nu al unei noi filozofii, cît al unei atitudini tot mai critice faţă de tradiţie, al unei dorinţe de a îndepărta erorile ce se strecuraseră, de a reveni la texte mai bune şi la o imagine limpede despre înţelepciunea anticilor. Reformele lui Brunelleschi mergeau mai departe, dar în aceeaşi direcţie. Putem numi reuşita inovaţiilor sale arhitectonice o simplă modă, deşi pentru el eliminarea unor „stîngăcii" ca arcul gotic, nesancţionat de Vitruviu, era cu adevărat o îmbunătăţire, în sensul întoarcerii la un mod corect de construcţie. Reformînd metodele picturii el se putea simţi sigur că descoperise într-adevăr, sau că redescoperise, unealta ce a permis vestiţilor maeştri antici Apelles şi Zeuxis să înşele simţul vederii. Era un progres tangibil, iar acest progres, la rîndul lui, se repercuta asupra încrederii în sine a generaţiei sale şi a celor de mai tîrziu [71] Dintr-o preocupare a unui grup de tineri aroganţi, Renaşterea devenise o mişcare europeană, irezistibilă în avîntul ei. Şi poate că nu este doar un paradox să spunem că această mişcare şi-a avut sorgintea nu atît în descoperirea omului, cît în redescoperirea digramelor.

FERMENTUL CRITIC ÎN ARTA RENAŞTERII TEXTE ŞI EPISOADE

Dacă prin critica de artă înţelegem evaluarea detaliată a meritelor şi lipsurilor unei opere, marele număr de scrieri despre artă moştenit de noi din Renaştere se vădeşte a fi dezamăgitor de sărac în această privinţă [1]. Cultura umaniştilor era mai ales literară şi retorică, şi cu toate că le plăcea să se felicite pentru înflorirea artelor petrecută în vremea lor, ei trebuiau de obicei să recurgă la formule culese din autorii clasici atunci cînd aveau de-a face cu o anumită realizare [2]. În elogiile lor poetice se mulţumeau de regulă să facă variaţii pe tema convenţiilor elaborate de autorii antici de epigrame, care laudă veridicitatea unei reprezentări umane căreia „îi lipseşte doar graiul". Chiar şi scrierile mai tehnice despre artă rareori trec dincolo de subiectele generale preluate din tradiţia retorică, cum ar fi problema congruenţei, *decorum*, sau a rivalităţii artelor, *paragone*. Mai tîrziu, în Cinquecento, dezbaterea purtată de diversele şcoli a dus la discuţii despre importanţa relativă a desenului, *disegno*, şi a culorii, *colore*, dar deşi acest antagonism oferea unele prilejuri de a-l ataca

Publicat iniţial în volumul *Art, Science and History in the Renaissance*, sub red. Charles S. Singleton, Baltimore, 1967.

pe Michelangelo sau pe Tițian, chiar și aici autorii se ocupau prea puțin de problemele concrete ale criticii.

NATURA DOVEZILOR

Totuși, în ciuda acestor dovezi precumpănitor negative, artiștii Renașterii se purtau ca și cum ar fi fost conștienți de „pacostea" criticii. Se poate observa o orientare deliberată în evoluția anumitor metode și în soluționarea unor probleme, ceea ce indică limpede existența unor norme raționale după care se apreciau operele de pictură sau sculptură. Numai existența unor asemenea norme și sesizarea eșecurilor ca și a succeselor pot explica acel spirit de emulație și de experimentare ce marchează „renașterea artelor". Fără o tendință de a găsi defecte nu poate exista nici dorința de a îmbunătăți anumite calități [3].

Scopul studiului de față este de a prezenta cîteva texte care ilustrează și verifică această interpretare. Nici unul nu este nou pentru istoricii de artă, dar poate că se vor completa reciproc, confirmînd rolul acelui spirit critic ce a inspirat noua concepție despre artă. Este astfel posibil ca ele să întregească și să precizeze o teză pe care am expus-o mai demult, într-un studiu intitulat „Concepția renascentistă despre progresul artistic și consecințele ei" [4].

În acel studiu am lăsat ideea de progres oarecum nedefinită, considerînd că normele de veridicitate pe care Renașterea le-a moștenit din antichitate sînt înțelese și împărtășite de toți. Dar, într-o privință importantă, această presupunere folosește ca premisă tocmai ceea ce trebuie dovedit. Formulele de laudă convenționale pomenite mai sus nu se limitează la Renaștere. Poeți bizantini le-au utilizat din plin pentru opere care nouă nu ne par nici-

decum veridice [5], și la fel se poate spune despre celebrul elogiu adus de Boccaccio lui Giotto [6]. Problema este că fără o formulare clară a conținutului noțiunii de veridicitate nu putem avea la îndemînă temeiuri pentru o judecată negativă. La urma urmei, iluzia creată de picturi și sculpturi este totdeauna ceva relativ. Într-un anumit sens Sluter sau Jan van Eyck nu pot fi niciodată întrecuți în această privință. Dar nu socotim, de obicei, stilul lor ca fiind renascentist [7]. Există oare vreo mărturie despre un demers diferit caracteristic acestei mișcări noi ?

Pentru a dobîndi o imagine deplină a conceptului de Renaștere este bine, adesea, să-l abordăm din exterior. Istoricul care se ocupă de Renașterea italiană poate fi pus în încurcătură de faimoasa problemă a „periodizării". Dar, așa cum a reamintit un istoric polon colegilor săi atunci cînd această problemă „veșnică" a fost dezbătută, odată mai mult, la Congresul de științe istorice de la Roma, dificultatea nu există în țări care au preluat normele și valorile renascentiste într-o formă evoluată [8]. În Polonia partizanii noii mișcări vorbeau altfel, ba chiar se îmbrăcau altfel, pe scurt, ei subliniau prăpastia dintre ei și demodații tradiționaliști. Dacă s-ar fi interesat de artă, ei și-ar fi exprimat neîndoios obiecțiile față de imaginile gotice la fel cum umaniștii germani, bunăoară, și-au exprimat disprețul față de latina medievală. Mergînd spre periferie căpătăm, ca să spunem așa, un „fotoliu de orchestră" din care să urmărim lupta dintre normele vechi și cele noi.

MĂRTURIA LUI DURER

Albrecht Dürer se considera atît discipol al Renașterii italiene, cît și misionar al ei. În bruioanele și în versiunile finale ale scrierilor sale teoretice el s-a străduit mereu să explice

cititorilor germani cum se deosebea noua concepţie despre artă de cea cu care se învăţaseră ei. Atent să nu le jignească susceptibilităţile, el insistă totuşi asupra ideii că existau motive justificate raţional pentru criticarea metodelor tradiţionale ale picturii gotice germane.

> Pînă acum mulţi băieţi dotaţi din ţările noastre germane erau daţi pe la cîte un pictor ca să înveţe arta, însă acolo, totuşi, ei erau instruiţi fără nici un principiu raţional, ci numai potrivit uzanţei curente. Şi astfel ei creşteau în ignoranţă, ca un pom sălbatic, necurăţit. Este adevărat, unii dintre ei dobîndeau o mînă sigură prin exerciţiu continuu, astfel că operele lor erau create cu forţă, dar fără nici un plan, ci aşa cum le venea la îndemînă. Cînd pictorii pricepuţi şi adevăraţii maeştri vedeau asemenea lucrări făcute fără chibzuială, ei rîdeau de orbirea acestor oameni, şi nu fără bun temei, căci nimic nu e mai puţin plăcut unui om cu bun simţ decît greşelile în pictură, oricît de multă strădanie s-ar fi depus în timpul muncii. Iar dacă asemenea pictori erau mulţumiţi de propriile lor greşeli, aceasta se datorează numai faptului că n-au învăţat niciodată arta măsurării, fără de care nimeni nu poate ajunge un bun meseriaş [9].

Mărturia lui Dürer este preţioasă sub două aspecte. Ea ne confirmă că pictorii de modă mai veche erau „orbi" la „greşelile" pe care le făceau, subliniind totodată că cei instruiţi după noile norme aveau dreptate să critice aceste greşeli ca ridicole. Nu ne-am putea dori un martor mai bun, căci Dürer, fără îndoială, vorbeşte din propria-i experienţă. Format în tradiţia atelierului lui Wolgemut, el însuşi a trăit probabil şocul produs de constatarea faptului că picturile acestei şcoli conţineau atît

de multe greşeli. O dată ce i s-a demonstrat forţa perspectivei, puterea de a evoca interioare în mod convingător, era firesc să se întrebe cum putea Sfîntul Luca s-o vadă pe Fecioara pe care o pictează în unul din panourile altarului Peringsdörffer (fig. 220). După ce gravurile lui Mantegna i-au dezvăluit caracterul unui nud corect structurat (fig. 221), convenţionalismul gravorilor germani (fig. 222) trebuie, desigur, să-i fi părut demodat sau pur şi simplu greşit.

De fapt, tocmai în aceste două realizări vede Dürer fără rezerve superioritatea Renaşterii. Rugîndu-l pe un prieten umanist să-i scrie prefaţa la „Tratatul despre măsurare", Dürer îi cere să nu uite „că eu îi laud foarte mult pe italieni pentru nudurile lor şi, mai ales, pentru perspectivă" [10]. Că „măsurarea", deci matematica, putea ajuta la înlăturarea erorilor de perspectivă Dürer nu se îndoia de loc (fig. 224). Problema reprezentării nudului era mai complexă. Aici el nu mai urmărea doar precizia. Italienii păreau să posede şi un alt secret, secretul frumosului. Nimic nu este mai mişcător în scrierile lui Dürer decît lupta sa cu această misterioasă problemă (fig. 223). Era şi frumosul o chestiune de măsurare? În tinereţe crezuse aceasta, atunci cînd Jacopo Barbari i-a arătat prima oară un cap de bărbat şi unul de femeie bazate pe măsurători:

> şi în vremea aceea aş fi preferat să văd care îi e părerea decît să cîştig un regat... dar eram încă tînăr pe atunci şi nu auzisem niciodată despre asemenea lucruri... şi am înţeles bine că sus-amintitul Jacopo nu voia să-mi explice limpede metoda lui. Dar m-am apucat singur de treabă şi l-am citit pe Vitruviu, care scrie ceva despre mădularele omeneşti [11].

Dürer nu se îndoia că secretul pe care îl căuta fusese de fapt cunoscut pe vremuri şi descris

în cărţi. De fapt, pentru el declinul artei se datora pierderii acestor cărţi :

> Cu multe sute de ani în urmă au existat cîţiva mari maeştri, pomeniţi în scrierile lui Pliniu, ca Apelles, Protogenes, Fidias, Praxitele, Policlet, Parrhasius şi ceilalţi. Unii dintre ei au scris cărţi lămuritoare despre pictură, dar vai, vai, ele s-au pierdut. Iar ei ne sînt ascunşi acum, iar nouă ne lipsesc marile lor cunoştinţe.
>
> Şi nici n-am auzit că vreunul din maeştrii de azi ar scrie ori publica ceva. Nu înţeleg ce pricinuieşte această lipsă. Şi astfel vreau să înfăţişez puţinele lucruri ce le-am învăţat, cît voi putea mai bine, astfel ca cineva mai priceput decît mine să fie în stare să găsească adevărul şi să mă îndrepte dovedind greşelile din această lucrare. Mă voi bucura de aceasta, căci şi astfel voi fi ajutat ca adevărul să iasă la lumină [12].

Critica solicitată aici de Dürer cu atît de mişcătoare modestie priveşte, desigur, fundamentele raţionale ale artei. Tocmai pierderea acestor fundamente a făcut ca arta să se „stingă pînă cînd a revenit la lumină acum un veac şi jumătate“ [13].

Examinînd cauzele acestei pierderi, Dürer arată foarte clar că se referă la mijloacele şi nu la ţelurile artei. Cei care au distrus cărţile confundaseră aceste două categorii. Arta este un instrument, şi orice instrument, de pildă o sabie, poate fi folosit pentru o cauză bună sau pentru una rea. [14] Iată cum ar fi argumentat el în faţa părinţilor bisericii :

> O scumpii mei sfinţi seniori şi părinţi ! Nu cumva, din pricina răului pe care îl pot face, să ucideţi în chip regretabil nobilele invenţii ale artei, dobîndite cu atîta trudă şi sudoare... Căci aceleaşi proporţii pe care păgînii le-au dat idolului lor Apollo noi le vom folosi pentru Domnul Iisus, cel prea strălucit, şi tot aşa cum ei vedeau în Venera cea mai frumoasă femeie, noi vom întrebuinţa cu neprihănire acelaşi trup pentru preacurata Fecioară, Maica Domnului... [15]

Limpede, aşadar — frumosul, ca şi perspectiva, este un mijloc în artă, şi încă unul pentru care avem criterii, oricît de mult înţelegea Dürer propria sa ignoranţă în privinţa acestui secret. Şi aici singurul mijloc de îmbunătăţire era să dai ascultare criticii. Căci pictorii ţin adesea prea mult la operele lor, aşa cum mamele ţin la copiii lor [16]. Nimeni, deci, să nu se încreadă în propria-i judecată în acest domeniu. Chiar şi profanii pot de obicei să descopere o greşeală, deşi este posibil să nu ştie cum s-o îndrepte [17]. Şi criticaştrii trebuie încurajaţi.

Dacă o asemenea atitudine ar prevala, arta ar fi asigurată de progres cu mult peste nivelul actual. Nu cunosc nici un text anterior (şi doar foarte puţine ulterioare) în care această credinţă să fie mai clar exprimată decît în pasajul de mai jos :

> Deoarece sînt sigur că mulţi oameni de seamă vor mai ieşi la iveală, toţi mai pricepuţi în a scrie despre această artă, şi în a o preda, decît mine. Căci eu însumi am o părere proastă despre arta mea, fiindcă îi cunosc lipsurile. Fie deci ca cineva să-mi îndrepte aceste lipsuri cît va putea mai bine. Ce n-aş da să pot vedea operele şi iscusinţa acelor mari maeştri din viitor, încă nenăscuţi, deoarece sînt convins că mă vor îndrepta. O, cît de des văd artă mare şi lucruri frumoase în visele mele, de un fel ce niciodată nu-mi apare treaz. Dar cînd mă trezesc, uit ce am visat... [18]

Socrate spunea că ştie mai mult decît alţii, căci cel puţin ştie cît e de ignorant. Dürer avea dreptul să repete această mîndră afirmaţie a lui Socrate. Maeştrii gotici din tinereţea sa fuseseră orbi la propriile lor greşeli. Renaşterea i-a dat artistului vederea. El ştia acum că există norme raţionale pe care opera sa nu reuşea să le satisfacă. Chiar şi atunci cînd simţea că a îmbunătăţit arta, calea spre desăvîrşire continua să se afle înaintea lui şi a urmaşilor lui. Acceptarea concepţiei renascentiste despre artă implica acceptarea noţiunii de progres. Astfel critica implica o vedere istorică, pe care Vasari, la o generaţie după Dürer, a întrupat-o în prima ediţie a *Vieţilor* sale.

VIEŢILE LUI VASARI : PUTEREA ŞI PRIMEJDIILE RETROSPECTIVEI

A-l citi pe Vasari cu gîndul la cîteva din părerile lui Dürer înseamnă a vedea sarcina lui într-o lumină nouă. Concepţia sa predominantă despre artă ca rezolvare a anumitor probleme i-a oferit, desigur, un principiu de selecţie ce numai el îi putea permite să scrie istorie şi nu o simplă cronică. Se ştie bine că istoria renaşterii artelor „de la Cimabue încoace" este pentru Vasari o istorie a acelor strădanii care au făcut artele să progreseze spre idealul său. Într-un remarcabil articol, S. Leontief Alpers a arătat că Vasari făcea o distincţie între ţelurile şi mijloacele artei [19]. Riscăm să-l înţelegem greşit dacă nu facem şi noi această distincţie, pe care o găsim, implicită, şi la Dürer. Un pasaj menţionat de profesorul Alpers defineşte succint acest scop. El apare în „Viaţa lui Barna da Siena", unde Vasari descrie o frescă, azi pierdută, a acelui pictor din Trecento, pe care îl admira mult :

> Era o pictură înfăţişînd un tînăr dus la osîndă, făcută cum nu ţi-ai putea închipui mai bine, căci în trăsăturile lui vedeai paloarea şi frica de moarte cu totul ca aievea, ceea ce merita cea mai mare laudă. Lîngă tînăr era un monah care-l încuraja, foarte bine conceput în atitudinea lui, pe scurt totul în acea lucrare era atît de viu zugrăvit, încît se vedea limpede că Barna îşi închipuise acea fioroasă întîmplare aşa cum trebuia să se petreacă, plină de cea mai amarnică şi mai cruntă groază, şi că de aceea o înfăţişase atît de bine cu penelul său, ca nici întîmplarea adevărată să nu stîrnească mai multă cutremurare. [20]

Descriind astfel o operă căreia, evident, îi lipsea atît perspectiva corectă, cît şi acurateţea anatomică, Vasari ne dovedeşte că putea foarte bine să se transpună în mentalitatea perioadelor anterioare, încă „oarbe", aşa cum spune Dürer, şi incapabile să-şi vadă propriile greşeli.

Evident, atunci cînd discută evoluţia mijloacelor, Vasari lasă uneori să transpară faptul că el aprecia lucrurile retrospectiv. Avem pasaje în care atribuie unor artişti mai vechi o nemulţumire faţă de propria lor tehnică pe care n-ar fi putut-o simţi decît dacă ar fi prevăzut progresele ulterioare. Povestirea despre felul cum a fost inventată pictura în ulei, în „Viaţa lui Antonello de Messina", demonstrează aceasta, cu atît mai mult cu cît este vorba aici de o problemă tehnică pe care Vasari o socotea ca făcînd parte din artă :

> Cînd meditez la caracterul felurit al foloaselor şi invenţiilor utile pe care mulţi maeştri ce au îmbrăţişat „al doilea stil" le-au adus în arta picturii, sînt nevoit, gîndindu-mă la strădania lor, să-i numesc cu adevărat harnici şi minunaţi, fiindcă au încercat atît de mult să înalţe pictura tot mai sus, fără să ţină seama de greutăţi, ori de cheltuială, ori de folosul lor personal...

Recurgîndu-se astfel la metoda de a nu folosi nimic altceva decît tempera pe panouri și pe pînză (o metodă inițiată de Cimabue în 1250, pe cînd lucra cu acei greci, și apoi folosită, începînd cu Giotto, pînă în vremea despre care vorbim), se urma totdeauna același procedeu... Totuși artiștii știau foarte bine că picturile în tempera sînt lipsite de o anumită catifelare și vioiciune, care, dacă s-ar fi putut dobîndi, ar fi dat acestor picturi mai multă grație în desen, mai multă frumusețe în colorit și o mai mare ușurință în îmbinarea culorilor, ca să nu se mai aplice totdeauna doar cu vîrful penelului. Dar oricît de mulți și-au bătut capul în căutarea unor asemenea lucruri, nimeni încă nu găsise ceva bun... un mare număr de artiști vorbiseră despre aceste treburi și le discutaseră adesea, fără rezultate. Aceeași dorință era împărtășită de multe minți luminate care se îndeletniceau cu pictura dincolo de hotarele Italiei, bunăoară pictorii din Franța, Spania, Germania și din alte părți [21].

De celebra relatare a lui Vasari despre invenția accidentală a picturii în ulei de către Jan von Eyck, care urmează, nu ne vom ocupa aici [22]. Important este faptul că el putea ușor să proiecteze prezentul în trecut și să-și închipuie că artiști care lucrau în tempera tînjeau după o metodă necunoscută lor. Putem spune, fără ezitare, că o asemenea situație era improbabilă. De ce nu l-ar fi mulțumit pe Fra Angelico o tehnică ce o putea folosi cu atîta măiestrie în splendidele lui panouri? Desigur, orice mare artist lucrează în limitele mijloacelor de care dispune. În fond, aceste limite reprezintă atît un stimul, cît și o sursă de inspirație. Putem deci renunța la imaginea lui Vasari despre reuniuni convocate pentru depășirea acestor limite. Chiar și așa, este

caracteristic perioadei faptul că printre artiști circulau într-adevăr culegeri de rețete. Putem fi siguri că erau mulți doritori să afle metode noi, inclusiv unele bazate pe ulei (din care existau numeroase și înainte de van Eyck).

Firește însă că, o dată anunțată existența unei metode mai bune, orice artist demn de acest nume va dori s-o încerce, chiar dacă procedeele folosite anterior îl mulțumeau deplin. Și deși o apreciere retrospectivă denaturează imaginea noastră dacă ni-l închipuim pe Fra Angelico agitîndu-se pentru că tehnica lui era lipsită de catifelare și vioiciune, aceeași apreciere își va dovedi forța dacă ne face să acordăm atenție cauzelor ce au asigurat atît de repede izbînda uleiurilor asupra temperei.

Căci oricît de mult ar fi simplificat Vasari povestea acestei invenții și a răspîndirii ei din Flandra spre Italia, rămîne demonstrabil adevărat că o dată cunoscută pictura în ulei, ea a dobîndit multă căutare [23].

Știm de asemenea, prin pana de încredere a lui Vespasiano da Bisticci, că marele mecenat Federigo da Montefeltre a adus artiști din Țările de Jos pentru că dorea opere pictate în noua tehnică [24].

În epoca lui Vasari, desigur, uleiul triumfase atît de categoric încît tempera fusese aproape uitată — fapt care, foarte caracteristic, l-a îndemnat pe pictor să încerce s-o folosească [25]. Ceea ce ne irită, probabil, în relatarea lui Vasari este doar presupunerea că progresul fusese urmărit asiduu și că cei care nu-l stăpîneau încă îi resimțeau lipsa ca un semn de inferioritate. Dürer, o repet, era mai înțelept în această privință, căci el vorbea din experiență.

Dar deși sîntem nevoiți să admitem aceste primejdii generate de retrospectivă, care au viciat texte mai recente decît al lui Vasari, tinzînd să reducă istoria artei la relatarea felului în care trecutul s-a străduit să devină

prezent[26], nu trebuie ca din pricina sesizării acestor neajunsuri să respingem întregul text vasarian ca neistoric.

Iată, de pildă, felul cum scrie Vasari despre Signorelli, a cărui amintire o cinstea ca pe a unei rude ce-l încurajase în tinerețe :

> Luca Signorelli, un excelent pictor, ... era considerat mai vestit în Italia în vremea sa, iar operele lui erau mai lăudate decît se întîmplase vreodată cuiva înainte, căci în picturile lui el arăta felul de a înfățișa nuduri care, deși cu dibăcie și greutate, pot fi făcute a părea vii. Era urmașul și elevul lui Piero della Francesca și s-a străduit mult în tinerețe să-și imite și chiar să-și întreacă maestrul... La... Orvieto... a pictat toate poveștile despre sfîrșitul lumii, cu născociri ciudate și capricioase, îngeri, demoni, ruine, cutremure de pămînt, minuni ale Anticristului și multe altele de acest fel ; în plus, nuduri, figuri în racursi și unele foarte frumoase, închipuind groaza acelei ultime și cumplite zile. Astfel el a luminat mintea tuturor celor care i-au urmat și care, deci, au găsit ușoare toate greutățile acestui stil. Nu mă mir, așadar, că operele lui Luca [Signorelli] au fost totdeauna mult lăudate de Michelangelo, și nici că unele elemente din *Judecata de apoi* [a lui Michelangelo] au fost în parte preluate discret din născocirile lui Luca, de pildă îngeri, demoni, așezarea cerurilor și alte lucruri în care, așa cum oricine poate vedea, Michelangelo a imitat maniera lui Luca... [27]

Putem respinge această evaluare tipică a operei unui artist ca o simplă treaptă spre creația supremă a lui Michelangelo (fig. 226) și pe bună dreptate am prefera să uităm *Judecata de apoi* din Capela Sixtină atunci cînd vizităm Orvieto (fig. 225). Dar sîntem oare cu

totul siguri că Signorelli însuși n-a recunoscut superioritatea lui Michelangelo ? Chiar dacă n-a văzut niciodată *Judecata de apoi*, știm că a vizitat atelierul din Roma al lui Michelangelo, unde a fost tratat, vai, mai puțin generos decît ne-ar lăsa să sperăm relatarea lui Vasari [28]. Întîmplarea în sine este irelevantă pentru problema noastră. Ceea ce contează e faptul că Dürer, contemporanul mai tînăr al lui Signorelli, admitea deschis că mai erau multe de învățat în redarea unui nud frumos și că mari maeștri vor realiza în viitor lucruri pe care el le putea doar întrezări ca prin vis. Avea și Signorelli asemenea visuri ? Găsea el că Michelangelo înfăptuise ceea ce el dorea să facă ? Acestea sînt, fără îndoială, întrebări vane, dar cel puțin ne permit să înțelegem mai bine imaginea vasariană despre Renaștere, care își găsește apogeul în grandioasa introducere la „Viața lui Michelangelo" :

> În vreme ce spiritele iscusite și alese de pretutindeni, ajutate de lumina unor artiști vestiți ca Giotto și urmașii săi, se străduiau să dea lumii o dovadă a valorii și talentului cu care bunăvoința stelelor și o armonioasă îmbinare de umori îi înzestrase, și în vreme ce țineau să imite, prin strălucirea artei lor, măreția naturii, spre a ajunge cît mai aproape de acea înaltă cunoaștere căreia mulți îi spun înțelegerea adevărului, și în vreme ce toți trudeau în van, Stăpînul Cerului, în bunătatea sa, cu milostivire și-a întors ochii spre pămînt și, pricepînd nemărginita zădărnicie a tuturor acestor strădanii, a celor mai arzătoare eforturi care rămîneau cu totul sterpe, și părerea îngîmfată a unor oameni ce se aflau încă mai departe de adevăr decît este lumina de întuneric, a hotărît să ne izbăvească de atîtea greșeli trimițînd jos, pe pămînt, un duh care să cunoască de-

plin fiece pricepere şi fiece meşteşug şi să dovedească prin sine însuşi ce înseamnă desăvîrşirea în arta desenului... [29]

Evident, nu putem lua aici drept bună viziunea istorică a lui Vasari. Ideea că Fra Angelico se străduise zadarnic să picteze ca Michelangelo îl va frapa, odată mai mult, pe cititorul modern ca ridicolă. Dar este oare la fel de naivă ideea că Fra Angelico voia să redea trupul omenesc tot atît de perfect precum o va face Michelangelo ? Este naivă doar în sensul că, expusă astfel, nu permite un răspuns. Ca să răspundem ar trebui, poate, să decidem în ce măsură el mai aparţinea tradiţiei medievale şi în ce măsură Renaşterii. Nu vreau să fiu greşit înţeles. Nu afirm că artiştii ori meşteşugarii medievali nu simţeau niciodată o astfel de „sfîntă nemulţumire". Avem aici mărturia lui Dante că niciun *artista* nu-şi poate atinge ţelul final (Par. XXX.31), că materia rezistă formei (Par. I,127) şi că mîna tremură (Par. XIII.76) [30]. Dar sîntem mai puţin siguri că această nemulţumire era neapărat cauzată de ceea ce Dürer va numi, mai tîrziu, „greşeli" în pictură. Acest lucru presupune, evident, o concepţie clară despre problema pe care arta trebuie s-o rezolve pentru a-şi îndeplini scopul de evocare veridică.

Dacă este adevărat, aşa cum reiese din mărturiile existente, că publicul, inclusiv cărturarii, accepta cu uşurinţă convenţiile unui stil mai hieratic ca slujind acestui scop, ne găsim din nou în faţa întrebării : De ce s-a mai schimbat acest stil, în sensul unei veridicităţi vizuale sporite ? Cum a putut fi introdus fermentul criticii şi cine au fost purtătorii lui ? Vasari nu ne oferă un răspuns complet, dar neîndoios îşi dă seama de însemnătatea ambianţei critice. El susţine că doar acolo unde se adună numeroşi artişti şi unde se stîrneşte rivalitatea apar condiţii pentru tipul de pro-

gres pe care îl are în vedere. Tocmai astfel explică el, de pildă, revenirea lui Donatello din Padova la Florenţa :

Întrucît era privit ca o minune acolo şi lăudat de orice cunoscător, s-a hotărît să revină la Florenţa căci, zicea el, dacă ar mai fi stat ar fi uitat tot ce ştia, fiind atît de mult lăudat de toată lumea ; s-a întors bucuros în urbea sa natală pentru a fi mereu criticat, căci aceste reproşuri îl făceau să lucreze mai cu sîrg şi astfel să dobîndească şi mai multă cinste [31].

În „Viaţa lui Perugino", Vasari este chiar şi mai explicit în legătură cu acest secret al florentinilor. El atribuie lecţia ambiţiosului maestru al lui Perugino, care îi spune învăţăcelului că

la Florenţa, mai mult ca în orice altă parte, oamenii s-au desăvîrşit în toate artele şi mai ales în pictură, căci în acel oraş ei sînt imboldiţi de trei lucruri. Primul constă din vorbele de ocară aruncate adesea de foarte mulţi, căci aerul e prielnic unei libertăţi spirituale fireşti, care de regulă nu se mulţumeşte doar cu mediocritatea şi are grijă totdeauna mai mult să cinstească binele şi frumosul decît să respecte oamenii. Al doilea motiv este că dacă vrei să locuieşti acolo, trebuie să fii silitor, adică să-ţi foloseşti mereu mintea şi judecata, să lucrezi repede şi la timp, în fine, să te pricepi să faci bani ; Florenţa n-are sate multe împrejur, cu numeroase produse care să-ţi permită să trăieşti ieftin, aşa cum se întîmplă acolo unde e prisos de mărfuri. Al treilea lucru, poate nu mai puţin însemnat decît celelalte două, este setea de glorie şi cinstire, în bună măsură stîrnită de aer la oameni de toate îndeletnicirile, şi care nu lasă pe nici un om

cu capul pe umeri să permită altora să-l egaleze, şi necum să rămînă în urma celor pe care îi socoteşte asemănători, chiar dacă îi recunoaşte ca maeştri. De fapt, aerul deseori îi îndeamnă să-şi dorească mărirea atît de mult încît, dacă nu sînt din fire blajini ori înţelepţi, devin bîrfitori, ingraţi şi nepoliticoşi. Este adevărat că, odată ce un om a învăţat destul şi nu mai vrea s-o ducă de pe o zi pe alta ca un animal, ci să se îmbogăţească, atunci trebuie să plece de acolo şi să vîndă aiurea măiestria operelor sale ca şi faima oraşului, aşa cum fac doctorii cu renumele universităţii din Florenţa. Căci Florenţa se poartă cu artiştii ei precum Timpul cu lucrurile sale, înălţîndu-i, nimicindu-i şi istovindu-i puţin cîte puţin... [32].

Într-o anumită măsură, desigur şi această strălucită analiză sociologică se datoreşte unei aprecieri retrospective. În contextul ei, ea contribuie la explicarea carierei lui Perugino, transformarea lui într-un mare artist în „sera" florentină şi preferinţa lui ulterioară pentru un mediu mai puţin exigent, care să-i permită să se repete şi să exploateze filonul descoperit cîndva. De fapt Vasari relatează mai departe, spre sfîrşitul „Vieţii lui Perugino", cum una din picturile maestrului, lucrată la bătrîneţe pentru oraşul Florenţa, „a fost foarte criticată de toţi artiştii cei noi" mai ales pentru că Perugino foloseşte aici chipuri pe care le mai folosise înainte (fig. 227 şi 228). Chiar şi prietenii lui l-au acuzat că o făcuse din comoditate, dar Perugino a răspuns :

„Am pus în acest tablou figuri pe care le-aţi lăudat altădată şi care atunci v-au plăcut nespus. Dacă acum nu vă mai plac şi nu le mai lăudaţi, ce pot să fac eu ?" Dar ei nu conteneau să-l hărţuie cu sonete şi injurii publice [33].

Faptul că Perugino era criticat la bătrîneţe deoarece se repeta este confirmat de Paolo Giovio [34]. Şi totuşi, răspunsul pe care Vasari îl pune în gura lui este perfect întemeiat. Judecînd după normele explicite ale artei renascentiste, aşa cum ne apar din scrierile lui Dürer, nu există nici un motiv de a nu repeta o soluţie excelentă. În fond, picturile de altar ale lui Perugino nu urmau a fi privite toate una lîngă alta, şi cum ele nu conţineau erori şi vădeau multă frumuseţe, se prea poate ca artistul să fi fost mîhnit atunci cînd florentinii cu o dispoziţie critică au creat brusc un nou criteriu al măiestriei — originalitatea.

Vasari ne mai spune — să nu uităm — cine erau cei care au lansat această critică. Erau „artiştii cei noi", criticii cu alt cuvînt, mai puţin preocupaţi de întrebarea dacă un anumit altar îşi servea bine scopul într-un anumit cadru, dar avînd un interes profesional pentru rezolvarea problemelor. Aceşti artişti, am putea completa noi spusele lui Vasari, văzuseră într-adevăr multe din lucrările lui Perugino, dacă nu una lîngă alta, atunci cel puţin în succesiune, căci îi interesa arta. De aici nemulţumirea lor faţă de un maestru care se repeta. El începuse să-i plictisească.

Dar dacă putem da crezare situaţiei-tip pe care Vasari ne-o prezintă într-o formă simplificată, artiştii cei noi au cîştigat şi publicul de partea lor. Ei aveau de oferit soluţii proaspete, mai convingătoare, pe lîngă care cele vechi apăreau brusc inadecvate. Chiar dacă publicul lui Perugino, ca şi al lui Wolgemut, fusese „orb" şi împărtăşise mulţumirea creată artistului de frumosul său stil, maeştrii cei noi dovediseră că acesta nu era întru totul perfect.

Descriind noua gingăşie şi armonie coloristică din operele lui Francesco Francia şi Perugino, Vasari se exprimă cu obişnuitul său farmec :

Văzînd-o, oamenii au dat buzna spre acea frumusețe nouă și mai vie, căci li se părea în afară de orice îndoială că niciodată nu se va face ceva mai bun. Dar greșeala acestor oameni a fost limpede dovedită de lucrările lui Leonardo da Vinci... *(Prefața la Partea a III-a)* [35].

Se nimerește bine că Leonardo este menționat aici ca acel artist ale cărui opere au scos la iveală limitele creației lui Perugino. Căci Leonardo însuși a scris în al său *Tratat despre pictură* :

Pictore, dacă e să placi celor mai buni pictori, să lucrezi picturi bune, căci numai aceștia te pot într-adevăr judeca ; dar dacă vrei să placi celor care nu sînt maeștri, picturile tale să conțină puține racursiuri și puțin relief sau mișcări vii... [36]

REZOLVAREA ȘI CREAREA DE PROBLEME ÎN ARTĂ

Iată că aici argumentația se leagă de studiul precedent asupra concepției renascentiste despre progresul artistic, citat mai sus, în care de asemenea m-am referit la observațiile lui Leonardo. Studiul aborda ideea de *dimostrazione*, de etalare a ingeniozității, caracteristică pentru arta renascentistă. Dar poate că ingeniozitatea în sine și-a avut din totdeauna admiratorii săi, și puține sînt tradițiile artistice care nu dau respectul cuvenit unei manifestări de iscusință. În multe societăți, totuși, această iscusință e o dexteritate manuală, exprimată prin opere de mare răbdare și migală, ușor înțelese de profani. Cunoaștem toți ornamentația complexă în lemn, execuția migăloasă a detaliului, care îi face pe ghizii din conace să spună că totul este lucrat de mînă și că toate motivele se deosebesc între ele.

Deseori admirația pentru dibăcia meseriașului se îmbină aici cu cea stîrnită de raritatea obiectelor — perle, mărgean sau pietre prețioase — aflate în cabinetul de curiozități. Dacă dorim, putem vorbi de rezolvarea unor probleme și în asemenea contexte — evident, este o problemă să-ți formezi o mînă sigură, și una încă mai mare să faci rost de aur și ivoriu. Dar acele *dimostrazioni* care contează sub raportul progresului artistic sînt de un soi foarte diferit. Ele sînt admirate de cunoscători, care le pot aprecia dificultatea, ca și importanța pentru problemele capitale ale artei. Problemele, ca să parafrazăm un vestit adagiu, trebuie nu numai rezolvate ; rezolvarea lor trebuie văzută. Într-adevăr, unele opere de artă își au principala însemnătate și funcție socială tocmai în aceea că reprezintă asemenea demonstrații. Panourile pierdute ale lui Brunelleschi în care se demonstrau legile perspectivei (vezi p. 179) ne oferă cea mai celebră pildă [37]. Ele pot fi calificate ca un experiment de geometrie aplicată menit să-i convingă pe artiști de validitatea metodei lui de construcție. Rămîne o întrebare deschisă dacă trebuie sau nu să le numim opere de artă. Dar ajunge mărturia lui Dürer pentru a ne arăta că această demonstrație era simțită ca relevantă pentru artă. Orice problemă rezolvată, orice greutate depășită făcea o operă interesantă în ochii unui public care urmărea progresul dibăciei artistice în redarea naturii la fel cum contemporanii noștri urmăresc progresul zborurilor spațiale.

Să cităm un text neutilizat în studiul anterior : relatînd despre concurența pentru primele uși ale Baptisteriului (fig. 229—230), biograful anonim al lui Brunelleschi, care scrie pe la 1470, ia drept un lucru de la sine înțeles faptul că juriul a fost influențat de considerente ca cele de mai jos — ori, măcar, că ar fi trebuit să fie, privindu-i relieful :

> Se minunau de greutățile înfruntate, ca, de pildă, poziția lui Avraam cu degetul sub bărbie, tăria lui, veșmîntul, și felul în care fusese lucrat și finisat fiul lui, apoi veșmîntul și postura îngerului, felul cum apucă mîna lui Avraam, ca și atitudinea, tratarea și finisarea personajului care își scoate un spin din picior, sau ale celui care bea aplecat, și cît de multe greutăți a întîmpinat la aceste figuri, care își joacă atît de bine rolul, încît nici un membru nu este lipsit de viață, ceea ce se poate spune și despre mișcarea și finisarea animalelor înfățișate, și toate celelalte lucruri, ca și întreaga scenă, luate împreună [38].

Te întrebi în ce măsură această apreciere poate reflecta intențiile artistului însuși. Că el voia ca figurile să fie veridice și pline de viață este lucru sigur. Dar că a vrut de asemenea să etaleze greutățile învinse prin introducerea personajului care își scoate spinul și a celui care bea este cu totul altă chestiune. Poate că aici problema rezidă în povestirea ce i se ceruse s-o ilustreze. După ce a primit cumplita chemare, Avraam „și-a înșeuat asinul și a luat doi tineri cu el, ca și pe fiul său Isac". În a treia zi, văzînd locul indicat în depărtare, el a poruncit celor două slugi să rămînă cu asinul, pe cînd el s-a dus să împlinească jertfa. Cei doi trebuiau deci incluși în povestire, dar fără ca să joace vreun rol în desfășurarea acțiunii. Greutatea reală era cum să-i reprezinte în cadrul cvadrilobat, fără ca ei să pară a fi martori la scena principală. Soluția dată de Ghiberti este probabil mai bună, dar și mai tradițională. El plasează un obiect de recuzită între slugi și acțiunea principală, folosind în plus artificiul — atît de des întîlnit la Giotto — reprezentat de doi spectatori ce se privesc în ochi de parcă și-ar cîntări reciproc reacțiile. Brunelleschi pare să fi respins acest procedeu tradițional, astfel că tre-

buia într-un fel să-și împiedice personajele de a vedea scena principală, punîndu-l pe unul să-și scoată țeapa din picior, iar pe celălalt să se aplece ca să bea.

Oricum ar sta însă lucrurile, lauda lui Manetti pentru posturile dificile alese de eroul său reflectă cu siguranță o normă critică apărută în Quattrocento. Formularea ei, totuși, nu era nouă, ci provenea din antichitate. Quintilian este cel care a transmis Renașterii criteriul posturilor variate și dificile, sfătuindu-i totodată pe oratori în privința gesticii elocvente.

> Este adesea util să te abați puțin de la rînduiala stabilită și tradițională, iar uneori este chiar bine să faci aceasta, așa cum vedem că în sculpturi și picturi veșmintele, chipul și postura se schimbă adesea. Căci e foarte puțină grație într-un corp ce stă drept în picioare ; și nici fața nu trebuie să se uite drept înainte, nici brațele să atîrne pe lîngă trup, ori picioarele să fie alăturate, făcînd astfel ca totul să pară țeapăn de sus pînă jos. O anumită aplecare, aș spune aproape mișcare, dă impresia de acțiune și emoție. Și astfel nici mîinile nu trebuie toate croite în același chip, iar fețe trebuie să fie o mie, deosebite între ele. Unii aleargă și fac mișcări violente, alții șed ori stau întinși ; cel de aici este gol, cei de dincolo îmbrăcați, iar alții și așa și așa. Ce poate fi mai răsucit și mai migălos decît discobolul lui Miron ? (fig. 231). Totuși, dacă vreunul l-ar critica pentru că nu e drept, n-ar însemna aceasta că nu se pricepe deloc la o artă în care tocmai o asemenea noutate și greutate este deosebit de lăudabilă ? [39].

Criteriul *distortum et elaboratum* (răsucit și migălos) este mai curînd asociat astăzi cu perioada manieristă și, vom vedea, nu fără justi-

ficare. Dar e cu atît mai important să subliniem că pînă şi în cadrul manierismului normele critice ale Renaşterii nu-şi pierduseră forţa atunci cînd trebuia testată validitatea anumitor rezolvări. Noutatea şi greutatea, *novitas et difficultas*, erau lăudabile doar atunci cînd aceste norme supreme fuseseră împlinite. Cel mai caracteristic episod în acest sens îl constituie povestea despre *Hercule şi Cacus*, redată de Baccio Bandinelli (fig. 232). Ea ilustrează prin toate aspectele ei ambiţia şi setea de renume pe care Renaşterea le-a lăsat moştenire veacului al XVI-lea [40]. Intrigile lui Bandinelli pentru a obţine comanda unei lucrări în marmură iniţial acordată lui Michelangelo, afirmaţia sa lăudăroasă că în execuţia grupului *Hercule şi Cacus* plănuit de acesta îl va întrece, ca realizare, pe *David*, eşecul său în crearea unui model potrivit pentru blocul respectiv şi primirea ostilă făcută de florentini atunci cînd lucrarea a fost dezvelită, în 1534, toate sînt corect relatate de Vasari. Dar Benvenuto Cellini, duşmanul jurat al lui Bandinelli, e cel care ne-a transmis, într-un remarcabil pasaj din autobiografia sa, criticile aduse acestei opere mult lăudate :

> Această talentată şcoală susţine că dacă ai rade părul lui Hercule, n-ar mai rămîne suficient cap ca să-i cuprindă creierul ; iar în ceea ce priveşte faţa, n-ai putea şti dacă e a unui om sau a unui fel de bouleu ; şi că eroul nu e atent la ce face ; iar capul îi e prost prins de gît, atît de nedibaci şi dizgraţios, încît nu s-a mai văzut vreodată ceva mai nereuşit ; şi că cei doi umeri, urîţi, seamănă cu cele două oblîncuri ale unui samar pentru măgari ; şi că pieptul şi restul muşchilor nu sînt imitate după cele ale unui bărbat, ci seamănă cu un sac vechi, plin cu pepeni şi rezemat în picioare de un zid. Şi şoldurile par copiate după un sac plin de dovleci alungiţi — n-ai putea şti prin ce metodă se prind cele două picioare de acest trup urît, căci nu-ţi dai seama pe ce picior se sprijină sau cu care se face că apasă ; şi cu atît mai puţin pare să se sprijine pe amîndouă (aşa cum obişnuiesc să procedeze, uneori, artiştii care se pricep întrucîtva la redarea figurilor). Este uşor de văzut că pare să cadă în faţă cu peste de o treime de cot ; iar aceasta este cea mai mare şi mai de neîngăduit greşeală pe care o săvîrşesc artiştii ageamii din tagma celor de rînd. Despre braţe se spune că atîrnă amîndouă fără pic de graţie şi că nu vădesc nici un fel de simţ artistic, de parcă n-am şti cum arată un nud viu ; iar piciorul drept al lui Hercule şi cel al lui Cacus se amestecă între ele, astfel că dacă ar fi desprinse unul de celălalt, amîndouă ar rămîne fără musculatură în punctul de atingere ; şi se mai spune că una din tălpile lui Hercule este îngropată, iar cealaltă pare să stea pe jeratic [41].

Epoca noastră, care a redescoperit manierismul şi a devalorizat canoanele artei clasice, se îndoieşte de justeţea acestor critici. Se poate spune, în fond, că Bandinelli n-a ţintit niciodată la reprezentarea realistă a unui bărbat muşchiulos şi că reacţia populară se datora unei evaluări inexacte a lucrării sale, aşa cum se va întîmpla mai tîrziu şi în cazul lui Epstein sau Picasso. E adevărat că Bandinelli ar fi avut ce să-i reproşeze lui Cellini, a cărui faimoasă diatribă este vădit malițioasă. Şi totuşi, sub raport metodologic ea n-ar trebui respinsă cu prea multă uşurinţă. Întotdeauna este tentant să afirmi că un artist n-a vrut să facă ceea ce de fapt n-a făcut. Pentru o problemă pe care n-a rezolvat-o putem oricînd inventa una, retrospectiv, despre care să spunem că a rezolvat-o. Dacă cineva ratează centrul ţintei,

putem oricînd să-l creditam cu dorința — conștientă sau inconștientă — de a-l rata, și putem chiar avea dreptate. Dar cu cît ne rafinăm mai mult în această tehnică, cu atît mai puține date reale vom putea dobîndi cu ajutorul ei. Un sculptor din veacul al XVI-lea care voia să-l întreacă pe Michelangelo nu se putea declara indiferent la redarea exactă a corpului uman. Căutînd să exprime forța și energia supraomenească în dauna plauzibilității anatomice, Bandinelli se expunea, de fapt, acuzației de a nu fi jucat cinstit. Oricît de mult s-ar fi deplasat accentul în aprecierea anumitor calități artistice, un model corect era încă una din normele considerate obligatorii pentru artist.

În această privință, interpretarea manierismului ca stil „anticlasic" tinde uneori să ascundă continuitatea normelor artistice — singura care ne poate explica profunda înțelegere a Renașterii de către Vasari.

Căci lui Vasari pictorul i se ceruse în fond să dea o soluție a problemei centrale a Renașterii chiar în vremea cînd își finaliza prima ediție a capodoperei sale literare. Documentul care ne informează despre aceasta merită să fie citat integral, cu toată lungimea lui, întrucît el nu numai că ilustrează idealurile artistice ale cercului lui Vasari, dar ne confirmă și importanța criticii ca imbold — lucru despre care, să nu uităm, Vasari scrie atît de elocvent. El scria din experiență, căci, așa cum spune limpede Annibale Caro în scrisoarea sa din 1548, operele recente ale lui Vasari făcuseră o impresie „amestecată", pe care artistul ar face bine s-o înlăture. Vasari tocmai începea să dobîndească renume, și s-a expus criticii terminînd o serie de fresce din *Cancellaria* de la Roma în o sută de zile[42]. Primul paragraf din scrisoarea lui Caro face aluzie la acest lucru, iar remarca finală se referă la *Vieți*, la redactarea cărora Annibale a participat ca stilizator și consultant[43]:

Annibale Caro de la Roma,
către Giorgio Vasari la Florența,
10 mai 1548

Este dorința mea să posed o operă remarcabilă făcută de mîna ta, atît pentru faima de care te bucuri, cît și pentru propria mea mulțumire; căci vreau s-o pot arăta anumitor oameni care te cred mai curînd un pictor iute de mînă decît unul de valoare. Am discutat această chestiune cu Botto, întrucît nu vreau să te incomodez acum, cînd ești ocupat cu comenzi importante. Dar cum tu însuți te-ai oferit s-o lucrezi, îți poți închipui ce mult mă bucur. Iar dacă ai s-o faci repede sau încet, las asta la aprecierea ta, căci cred că se poate lucra repede și bine cînd ești în vervă, așa cum se întîmplă în pictură, care din acest punct de vedere și din toate celelalte seamănă foarte mult cu poezia. Adevărat, desigur, lumea crede că ar fi mai bine dacă ai lucra mai puțin repede, dar aceasta e o probabilitate și nu o certitudine. S-ar putea chiar spune că tocmai operele a căror execuție se prelungește, nefiind continuată și terminată cu aceeași rîvnă cu care au fost începute, se dovedesc mai slabe. Dar nici n-aș vrea să crezi că dorința mea de a fi în posesia unei opere de-a ta este atît de puțin intensă încît n-aș aștepta-o cu nerăbdare. Chiar aș vrea să știi că dacă spun „nu te grăbi", lucrează pe îndelete și cu aplecare, apoi nici prea multă aplecare, cum se spune printre voi despre cel ce nu-și mai putea desprinde mîna de pe pictură[44]. Dar aici mă consolez cu faptul că pînă și cea mai înceată mișcare pe care o faci tu este gata înaintea celor mai iuți ale altora, și sînt încredințat că mă vei mulțumi prin orice metodă, căci pe lîngă că e vorba de tine, știu sigur că-mi ești binevoitor și văd cu cîtă silință te ocupi

de această treabă. Zelul tău de a face lucrarea mă îndeamnă deja să aștept marea ei desăvîrșire, așa că fă-o cînd și cum îți va veni mai ușor.

Cît despre subiect, îl las și pe acesta în seama ta, amintindu-mi de o altă asemănare între pictură și poezie; cu atît mai mult cu cît ești și poet și pictor, și cu cît în fiecare din aceste domenii autorul tinde să-și exprime ideile și concepțiile cu mai multă patimă și stăruință decît oricare altul. Folosește două nuduri, un bărbat și o femeie (care sînt cele mai potrivite subiecte ale artei tale), cu care poți realiza orice temă și orice atitudini dorești. În afară de acești doi protagoniști nu mă deranjează dacă mai apar și multe alte figuri, cu condiția să fie mici și depărtate, deoarece consider că un peisaj bogat sporește farmecul și creează o impresie de adîncime. Dacă vrei să-mi cunoști preferința, eu cred că Adonis și Venus ar forma o îmbinare de două din cele mai frumoase corpuri pe care le-ai putea face, chiar dacă așa ceva s-a mai pictat. În această privință cred că ar fi bine să te ții cît mai aproape de descrierea din Teocrit. Dar cum folosirea tuturor figurilor pomenite de el ar da naștere unui grup prea complicat (ceea ce, așa cum am mai spus, nu mi-ar plăcea), l-aș vrea doar pe Adonis îmbrățișat și privit de Venus cu acel simțămînt cu care asistăm la moartea celor foarte dragi; așază-l pe un veșmînt purpuriu, cu o rană la coapsă și cîteva dîre de sînge pe trup, cu sculele de vînătoare împrăștiate în jur și cu un cîine frumos sau doi, doar dacă toate astea nu iau prea mult spațiu. Aș lăsa afară nimfele, Parcele și Grațiile care în povestirea lui Teocrit plîng la capul lui, ca și pe acei amorași ce-i stau în jur, spălîndu-l și ținîndu-i umbră cu aripile, și aș introduce doar ceilalți amorași din depărtare,

care scot mistrețul din pădure, unul lovindu-l cu arcul, celălalt înțepîndu-l cu o săgeată, iar al treilea trăgîndu-l cu furie pentru a-l duce în fața Venerei. Și, dacă se poate, aș arăta că din sîngele lui răsar roze, iar din lacrimi — maci. Iată cam la ce subiect mă gîndesc, căci pe lîngă frumusețe el cere și simțămînt, fără de care figurile sînt lipsite de viață.

De vei voi să pictezi încă o figură, atunci Leda, mai ales așa cum o înfățișează Michelangelo, mi-ar plăcea nespus. Dar și acea Veneră pe care celălalt mare artist a pictat-o înălțîndu-se din mare[45] ar fi, îmi închipui, o imagine frumoasă. Dar oricum (așa cum am mai spus), mă mulțumesc să-ți las ție alegerea. Cît despre material, aș vrea să fie o pînză, lată de cinci palme și înaltă de trei. Cît despre cealaltă lucrare a ta, nu mai e nevoie să spun nimic deoarece ai decis să ne uităm prin ea împreună. Între timp termin-o cu totul precum dorești, căci, sînt sigur, nu va fi prea mult de făcut la ea în afară de a o lăuda. Să fii sănătos[46].

Se poate argumenta că scrisoarea lui Caro a fost trimisă la o adresă greșită, că ar fi trebuit să-i scrie lui Tițian și nu lui Vasari. Nu numai că tema i s-ar fi potrivit mai bine marelui venețian, dar și distincția cu care începe scrisoarea, discutarea celor două moduri de execuție, unul lent și migălos, celălalt rapid și inspirat, i s-ar fi aplicat lui Tițian, a cărui schimbarea de manieră devenise subiect de comentarii. Karl Frey sugerează că Annibale Caro se gîndise, probabil, la Tițian[47]. Dar sensul scrisorii este tocmai acela că el voia să-și ațîțe prietenul, pe Vasari, la strădanii mai mari, îmboldindu-l să creeze o operă care să-i amuțească pe critici și care s-ar fi putut alătura celor mai mari capodopere ce întruchipau idealul Renașterii. Acest ideal continuă

să fie cel schițat de Dürer — reprezentarea unor corpuri omenești frumoase într-un cadru convingător. Firește, Caro e mai puțin interesat decît Dürer în posibilitatea exploatării unor efecte erotice. Puterea artei asupra emoțiilor poate fi tot atît de legitim testată în redarea atrăgătorului ca și în evocarea tragicului [48]. Ideea principală a lui Caro, moartea lui Adonis, îmbină dibaci ambele elemente, „căci pe lîngă frumusețe el cere și simțămînt, fără de care figurile sînt lipsite de viață". El putea fi sigur de existența unei comunicări de idei între el și Vasari atunci cînd îi cerea să-și folosească aptitudinile poetice în interpretarea episodului din Teocrit. Dar el știa, de asemenea, că pictorul nu-l poate ilustra fidel pe poet. De fapt, el se apropie de opinia exprimată de Lessing în *Laocoon* atunci cînd îi reamintește lui Vasari diferența dintre narațiunea poetică și cea picturală.

Nu știm în ce măsură s-a ridicat Vasari la înălțimea așteptărilor. Tabloul cu Venus și Adonis pictat de el pentru Caro se pierduse deja în Franța în vremea cînd își publica autobiografia la sfîrșitul celei de-a doua ediții a *Vieților* [49]. E improbabil să fi fost o pierdere prea dureroasă. Vasari n-a fost un mare pictor. Totuși, se poate spune că istoricii de artă l-au tratat cam aspru. Autobiografia sa, mai ales, a suferit de pe urma comparației cu cea a lui Cellini și din cauza lipsei de entuziasm cu care Vasari trece de la biografiile altora la relatarea propriei sale vieți. Și totuși, această *vita* a sa ne dă mărturii valoroase asupra modului în care un artist de mare inteligență și succes, plasat chiar în miezul evenimentelor, gîndea despre propria sa artă. O analiză completă a acestor mărturii nu intră în cadrul studiului de față, dar este limpede de la început că arhimanieristul Vasari și-a propus să practice ceea ce predica și că, pentru el, problema unei evocări pline de viață era capitală. Pri-

vitorului modern însă, desenul unui alt tablou pierdut al lui Vasari (fig. 235), *Martiriul Sfîntului Sigismund*, lucrat pentru capela de la San Lorenzo (Florența), îi apare ca o piesă tipic manieristă cu nuduri contorsionate. Reiese totuși clar, din însăși descrierea lui Vasari, că el se vedea urmărind același țel pe care îl atribuise lui Barna da Siena :

> Am pictat un panou lat de zece coți și înalt de treisprezece, cu povestea sau, mai bine zis, cu martiriul Sfîntului Sigismund, regele, și anume aruncarea lui, a soției lui și a celor doi fii într-un puț, din ordinul altui rege, ori mai degrabă tiran, și am făcut astfel incit decorația capelei, care formează o absidă, să-mi slujească drept cadru pentru portalul rustic al unui mare palat, prin care se poate vedea o curte interioară pătrată, cu pilaștri și coloane dorice ; iar prin această deschizătură am făcut să se poată vedea un puț octogonal în centru, cu trepte împrejur, pe care urcă slugile cu cei doi fii goi pe care îi aruncă în puț. Iar pe sub arcade am pictat, într-o latură, lumea care stă și se uită la această priveliște îngrozitoare, iar în cealaltă, pe stînga, am pictat cîțiva oameni înarmați care, după ce au apucat-o brutal pe soția regelui, o duc spre puț ca s-o ucidă. Sub poarta principală am înfățișat o ceată de soldați legîndu-l pe Sfîntul Sigismund, care, prin atitudinea sa supusă și răbdătoare, arată că își suferă de bună voie moartea și martiriul, privind la cei patru îngeri din văzduh, care îi arată laurii și coroanele martiriului pentru el, soția lui și fiii lui, ceea ce pare să-l aline și să-l mîngîie deplin. Am încercat totodată să arăt cruzimea și sălbăticia mîrșavului tiran, care stă în balcon privindu-și răzbunarea și moartea Sfîntului Sigismund.
>
> Pe scurt, am făcut orice strădanie ca toate figurile să fie mișcate, pe cît posibil,

de simțămintele respective și am arătat atitudinile potrivite cu sălbăticia lor și cu tot ce trebuia. Dacă am izbutit ori nu, aceasta s-o spună alții, dar mă simt îndreptățit să adaug că am depus toată rîvna, strădania și sîrguința de care am fost în stare [50].

Există poate, în aceste afirmații repetate, mai mult decît o modestie convențională. Modestia convențională n-a exercitat niciodată inhibiții asemănătoare asupra lui Benvenuto Cellini. Ca și Dürer, Vasari este în cel mai înalt grad conștient de existența unor norme obiective. El sesizează unde nu s-a ridicat la înălțimea lor și ne spune aceasta. Vasari își cunoaște atît slăbiciunea, cît și tăria :

> Dar cum arta este în sine dificilă, nu trebuie să aștepți de la nimeni mai mult decît poate da. Aș spune totuși, și pe bună dreptate, că totdeauna mi-am lucrat picturile, subiectele și desenele de orice fel dacă nu cu cea mai mare iuțeală, măcar cu necrezută ușurință și fără încordare [51].

Dacă socotești arta ca mijloc de a atinge un țel, ușurința în invenție și execuție era neîndoielnic un avantaj. Vasari înțelegea, desigur, primejdiile acestui gen de productivitate, asupra căruia Caro îi atrăsese discret atenția, dar curteanul din el îl făcea deseori să cedeze la presiuni pentru a-și satisface clienții.

Mai mult, Vasari nu-și dădea seama că eludase cealaltă cerință a esteticii renascentiste, căutarea „noutății și greutății". El ne spune că imagina probleme noi care să-i testeze ingeniozitatea ca artist. În descrierea altei opere pierdute — și ea cunoscută doar dintr-un desen (fig. 236) — frescele sale din Bologna, citim :

> Am pictat cei trei îngeri (nu știu cum mi-a venit ideea) într-o lumină cerească, ce poate fi văzută ca izvorînd din ei, pe cînd razele soarelui îi înconjoară ca într-un fel de nor. Bătrînul Avraam se închină unuia din acești îngeri, deși vede trei, pe cînd Sara privește rîzînd, gîndindu-se cum s-ar putea adeveri făgăduiala lor, iar Hagar iese din casă cu Ismail în brațe. Aceeași lumină le învăluie și pe slugi, care se pregătesc ; unii dintre ei nu sînt în stare să suporte strălucirea și își umbresc ochii cu mîinile... Cum umbra întunecată și lumina puternică dau forță picturilor, această varietate de motive creează un relief mai pronunțat decît în cele două compoziții anterioare și, fiindcă am pus culori felurite, efectul a fost cu totul altul. De aș fi știut totdeauna cum să-mi înfăptuiesc ideile ! Căci atunci, ca și mai tîrziu, am continuat să caut noi subiecte și închipuiri, cercetînd greutățile și obstacolele artei [52].

Accentul asupra efectelor de lumină ca problemă pe care și-o pusese Vasari este semnificativ. Era o problemă pentru rezolvarea căreia rămîneau multe de făcut. Problemele capitale ale artei menționate de Dürer, perspectiva și redarea nudului, fuseseră soluționate. Nimeni nu-l putea întrece pe Michelangelo în redarea corpului omenesc. Profesorul Alpers a arătat însă că îl înțelegem greșit pe Vasari dacă interpretăm proslăvirea acestui succes ca sentimentul unui epigon care crede că n-a mai rămas nimic de făcut. În una din cele mai vestite discuții critice ale sale, inclusă în „Viața lui Rafael", Vasari se grăbește să amintească artiștilor că sînt și alte probleme de explorat [53]. Printre ele menționează redarea luminii. Nu e de mirare, deci, că în autobiografie evocă deseori propriile sale încercări de a reda efecte de lumină. Era o problemă ce îl interesa încă din vremea cînd se străduise patetic să redea luciul de pe armura lui Alessandro de' Medici [54]. Poate că pregătirea și talentul lui nu

erau într-adevăr deajuns ca el să poate aduce această nouă contribuţie la care pare să fi ţintit. Poate că şi tradiţia florentină, care vedea în invenţie şi desen principalele probleme demne de năzuinţa unui artist, îl apăsa prea sever. Culoarea şi lumina se supun mai greu unor norme raţionale şi unei critici raţionale, astfel că aici progresul era mult mai puţin măsurabil decît în stăpînirea perspectivei şi a redării nudurilor.

Semnificativ însă, tocmai un artist din Nord a fost stîrnit de înclinaţia critică a florentinilor pentru rezolvări de probleme în acest domeniu şi i-a provocat pe propriul lor teren. Tema studiului de faţă îşi atinge punctul culminant în celebra istorie despre reacţia la critică a lui Giovanni da Bologna (fig. 233, 234). Povestea este bine cunoscută, căci relatarea lui Raffaello Borghini a apărut la nici doi ani după întîmplare, în *Il Riposo* (1584).

> După ce Gianni Bologna făcuse multe statui de bronz, mari şi mici, ca şi nenumărate modele la scară redusă, prin care îşi dovedise atît de bine măiestria în arta sa, că pînă şi unii artişti pizmaşi nu mai puteau nega reuşita lui deosebită în astfel de treburi, ei au recunoscut că se pricepea foarte bine la modelarea unor figurine şi statuete plăcute, în cele mai felurite posturi şi cu o anumită frumuseţe. Dar, adăugau ei, n-ar fi putut reuşi la fel lucrînd figuri mari din marmură, care, la urma urmei, constituie adevărata sarcină a sculpturii. Iată de ce Giambologna, împuns de spinul ambiţiei, s-a hotărît să arate lumii că ştie să lucreze nu numai statui obişnuite din marmură, dar şi grupuri, cu figuri dintre cele mai greu de făcut, şi astfel să-şi vădească toată priceperea în execuţia unor nuduri (arătînd declinul bătrînilor, tăria celor tineri şi gingăşia femeilor). Şi astfel

> a modelat, numai din dorinţa de a-şi dovedi marea iscusinţă şi fără să-şi aleagă un subiect anumit, un grup compus dintr-un tînăr care smulge o foarte frumoasă fată din mîinile unui bătrîn slăbănog; iar cînd aproape terminase această lucrare minunată, a văzut-o Înălţimea sa Marele Duce Francesco de' Medici, care i-a admirat într-atît frumuseţea, încît a decis să fie pusă acolo unde se vede şi azi. Dar pentru ca grupul să nu fie expus fără titlu, el l-a îndemnat pe Giambologna să găsească o temă. Acestuia i s-a spus, nu ştiu de către cine, că s-ar potrivi să o lege de istoria lui Perseu, a lui Cellini, şi că, adică, fata răpită ar fi Andromeda, soţia lui Perseu, răpitorul — Fineu, unchiul ei, iar bătrînul — Cefeu, tatăl ei.
>
> Dar într-o bună zi s-a întîmplat ca Raffaello Borghini să se găsească în atelierul lui Giambologna şi, după ce a privit cu multă plăcere frumosul grup de figuri, s-a arătat surprins aflînd ce poveste, chipurile, reprezenta. Observînd aceasta, Giambologna l-a rugat să-şi spună pe loc părerea, iar Borghini i-a arătat că în nici un caz nu trebuie să dea acest nume statuilor, că Răpirea Sabinelor ar fi mai nimerit, şi acea poveste, socotindu-se potrivită, a dat într-adevăr numele lucrării[55].

Iată, deci, o operă de artă pe care a văzut-o orice vizitator al Florenţei şi care îşi datoreşte existenţa numai dorinţei artistului de a dovedi că poate rezolva o problemă artistică. Tema, aşa cum ne spune chiar el într-o scrisoare, a fost aleasă „pentru a înlesni înţelegerea şi cunoaşterea artei"[56]. Interesul pentru rezolvarea de probleme generase, pînă la urmă, o schimbare în însuşi obiectivul artei. Pentru Dürer, aşa cum am văzut, ţelurile artei erau încă răspicat religioase, iar noile mijloace urmau să ducă la evitarea greşelilor;

chiar și la Vasari primează încă, implicit, funcția narativă, căreia mijloacele îi sînt subordonate. În grupul lui Giambologna etalarea virtuozității în sine capătă prioritate asupra subiectului. Narațiunea este aleasă, nu fără ezitări, după ce opera a fost terminată ; artistul, pînă la urmă, s-a arătat înțelegător și a pus pe piedestal un relief cu *Răpirea Sabinelor* pentru a servi ca titlu.

Văzut retrospectiv, așadar, cursul urmat de *dimostrazione*, de etalarea rezolvării de probleme în artă, își găsește locul adevărat în raport cu provocarea lui Giambologna la adresa criticilor săi. Relatarea lui Borghini ne spune și cine erau acești critici. Nu, desigur, literații, ci ceilalți artiști, care căutau să-i submineze reputația insinuînd că dibăcia lui, oricît de impresionantă, se limita la lucrările mici. Întîmplător, Vasari ne vorbește de o critică și o reacție similare în „Viața lui Giovan Francesco Caroto" :

> Este adevărat că, fie din invidie, fie din vreo altă pricină, se spunea că e un pictor în stare să facă doar figuri mici. Pictînd capela Madonei de la San Fermo... el a vrut deci să arate că fusese calomniat fără temei, și a lucrat figurile mai mari decît în natură și atît de bine încît erau cele mai reușite făcute vreodată... iar artiștii socotesc pe drept cuvînt că lucrarea este foarte bună... [57]

Să ne amintim însă că lucrarea lui Caroto era panou de altar. Pentru a-și face demonstrația, el trebuia să aștepte primirea comenzii. Călugării nu se prea sinchiseau de mărimea figurilor, pe care artistul a exagerat-o pentru a dovedi colegilor de breaslă de ce era în stare. Cazul lui Giambologna se deosebește sub acest aspect. El putea lucra un grup mare în marmură, fără vreun subiect ori scop anumit, fiind

sigur că opera va fi admirată și va găsi un cumpărător. Și putea fi sigur deoarece lucrurile se petreceau la Florența. În orașul său de baștină, Boulogne, un asemenea gest ar fi fost inutil, tot atît ca și, probabil, la Siena ori Napoli. Dar la Florența se formase, în răstimp de aproape 300 de ani, un public capabil să aprecieze gestul și să salute rezolvarea unei probleme ca o faptă demnă de renume și de încurajare.

Ar fi tentant să încheiem prezentul studiu cu această manifestare victorioasă a puterii creatoare a criticii, dar ar fi, totodată, și puțin greșit. Căci ceea ce într-adevăr conta în această acceptare a normelor raționale nu era etalarea exterioară a virtuozității, ci „internalizarea" acestor cerințe, acea „sfîntă nemulțumire" care dă criticii aspectul ei creator.

Cea mai frumoasă descriere a modului cum funcționează conștiința artistică este, poate, cea privind metodele de lucru ale lui Tițian, pe care elevul fidel al maestrului, Palma il Giovine, a transmis-o lui Marco Boschini ; acesta, la rîndul său, ne spune cum Tițian își începea picturile rapid, din cîteva trăsături de penel.

> După ce punea aceste temelii prețioase, el întorcea picturile spre perete, lăsîndu-le așa uneori luni de zile, fără să le mai privească. Apoi, cînd voia din nou să folosească penelul, le cerceta amănunțit, cu foarte multă atenție, de parcă i-ar fi fost dușmani de moarte, ca să vadă dacă nu poate găsi vreo greșeală în ele. Iar dacă descoperea vreo trăsătură neplăcută înțelegerii lui rafinate, atunci, ca un chirurg vindecător, trata bolnavul, la nevoie îndepărtînd o excrescență sau vreun prisos de carne, ori îndreptînd un braț, dacă forma nu se potrivea conformației osului ; sau dacă un picior luase o poziție nefirească, îl îndrepta fără să ia seama la durere, și tot așa cu lucrurile de acest fel.

> Modelînd şi refăcînd astfel figurile, el le aducea la cea mai perfectă simetrie ce putea reda Frumuseţea Naturii şi Artei... [58]

De obicei nu asociem arta lui Tiţian cu grija pentru o reprezentare corectă, şi se prea poate că Palma şi Boschini au subliniat acest element pentru a se opune criticii aduse desenului la Tiţian, critică atribuită de Vasari lui Michelangelo [59]. Dar oricare ar fi fost scopul principal al lui Tiţian în asemenea revizuiri, nu ne îndoim de existenţa acelei note autocritice caracteristică marelui maestru, de cercetarea vrăjmaşă a propriei sale opere, de înţelegerea propriilor sale limitări şi de dorinţa de a le depăşi. Aici studiul nostru se poate reîntîlni cu începutul, revenind în încheiere la mărturia lui Albrecht Dürer.

Optsprezece ani după moartea lui Dürer, Philipp Melanchthon relata într-o scrisoare ceea ce îi spusese artistul cîndva :

> În tinereţe îndrăgea picturile încărcate, pline de variaţie, şi îşi admira propria-i operă, bucurîndu-se mult cînd observa această variaţie în vreuna din picturile sale. Mai tîrziu însă, la bătrîneţe, începuse să vadă natura şi încerca să-i pătrundă chipul adevărat ; atunci a înţeles că simplitatea este cea mai mare podoabă a artei. Iar cum el nu putea realiza aceasta, a spus că nu-şi mai admiră propriile opere ca înainte, şi adesea ofta privindu-şi picturile şi meditînd la imperfecţiunea sa [60].

Cînd Melanchthon nota această amintire, în 1546, arta germană intrase într-un declin din care nu va mai ieşi timp de secole. De obicei se aruncă vina asupra Reformei pentru această pierdere de forţă creatoare, dar lipsa comenzilor bisericeşti n-a avut aceleaşi efecte dezastruoase asupra artei în Ţările de Jos. Cumva, în Germania normele cele noi uciseseră vigoarea

şi bucuria artei, plăcerea gotică în faţa bogăţiei şi varietăţii, fără a duce la altceva decît la o acceptare superficială a noii tradiţii critice. Poate că această tradiţie cuprinde prea multe elemente implicite, şi nu explicite, iar ele s-au pierdut în cursul transmiterii.

Din motive evidente, studiul de faţă s-a ocupat de normele explicite, formulate, care au făcut posibilă apariţia unei noi atitudini critice. Dar deşi aceste norme erau riguroase în stabilirea priorităţilor, ele au fost concepute doar ca un cadru, ca anumite specificaţii pe care opera de artă trebuia să le satisfacă pentru a fi acceptabilă. Ceea ce Renaşterea n-a formulat niciodată este înţelegerea faptului crucial că, pentru fiecare problemă soluţionată, o alta poate apărea [61], că dobîndirea perspectivei şi a redării nudului distrusese anumite cuceriri ale tradiţiei medievale, care trebuiau compensate prin noi soluţii în calculul compoziţiei şi prin armonii conştiente de culori, pe scurt, prin toate acele rezolvări de probleme specific artistice pe care istoricul de artă modern încearcă să le reconstituie retrospectiv [62]. Printre aceste idealuri notabile, deşi oarecum mai vagi, cel al „simplităţii", pe care Melanchthon şi-l aminteşte menţionat de Dürer, se afirmă clar în ceea ce numim arta „clasică" a Renaşterii. Istoria acestui ideal n-a fost însă scrisă. Există puţine îndoieli, totuşi, că pentru Dürer recunoaşterea profundei simplităţi a naturii rezulta din pătrunderea structurii ei matematice. Era simplitatea pe care o admirăm la Piero della Francesca şi la Mantegna, stăpînirea esenţelor, care se dispensează de valorile secundare ale bogăţiei şi varietăţii. Se poate afirma că generaţia lui Vasari uitase de acest ideal, înlocuindu-l cu dublura lui înşelătoare, uşurinţa în execuţie, care pentru Vasari însemna atît de mult [63].

MÎNDRIA LUI APELLES : VIVES, DÜRER ȘI BRUEGEL

Există un mic dialog, scris de umanistul spaniol Johannes Ludovicus Vives [1], în care Dürer apare ca interlocutor. Publicat la numai zece ani după moartea artistului, el a scăpat pînă acum atenției specialiștilor [2].

Dialogul în chestiune figurează printre cele 25 de conversații cuprinse în *Exercitatio Linguae Latinae* (1538). Această ultimă scriere a marelui umanist spaniol imita *Colocviile* lui Erasm și s-a bucurat, totodată, de mare succes ca manual de latină. S-a retipărit în nu mai puțin de 200 ediții [3]. Unul din exercițiile menite să lărgească vocabularul elevului se ocupă de aspectul corpului omenesc *(corpus hominis exterius)*, axîndu-se pe un portret pictat, pe care îl analizează foarte amănunțit. În acest scop Vives îl introduce pe Dürer, care a pictat un portret al lui Scipio Africanul și discută cu doi cărturari pedanți, Grynius și Velius, aceștia aducînd tot felul de critici, la care artistul, mîndru, ripostează categoric. N-avem nici un motiv să credem că Vives a vrut să înfățișeze în acest exercițiu trăsături reale ale lui Dürer ca personaj istoric, și cu atît mai puțin să afirme că a existat cîndva un portret al lui Scipio lucrat de Dürer [4]. Aspectul interesant constă mai ales în tonul pe care Dürer, în dialogul lui Vives, se adresează

caraghioșilor săi conlocutori. Cîteva fragmente sînt deajuns pentru a ne lămuri [5].

Dürer : Plecați de-aici, știu prea bine că n-o să cumpărați nimic, îmi stați doar în drum și nu-i lăsați pe ceilalți clienți să se apropie.

Grynius : Ba nu, vrem să cumpărăm, numai că am dori să lași prețul în seama judecății noastre și să ne spui termenul de plată sau, invers, să fixăm noi termenul, iar tu suma de plătit.

Dürer : Frumos fel de a face tîrgul ! N-am nevoie de asemenea prostii !

Grynius : Al cui portret este, și cît ceri pe el ?

Dürer : Este al lui Scipio Africanul și îl prețuiesc la 400 de sesterți, poate ceva mai puțin.

Grynius : Rogu-te, înainte de a ne mai spune vreun cuvînt, lasă-ne să cercetăm arta acestei picturi. Velius, de fapt, este pe jumătate medic și foarte priceput în cunoașterea trupului omenesc.

Dürer : De cîtva timp mi-am dat seama că n-am să scap de voi. Acum, că nu mai sînt alți cumpărători, puteți să pierdeți timpul după plac.

Grynius : Numești pierdere de timp cunoașterea practică a artei tale ? Cum ai numi-o pe cea a altuia ?

Velius : Mai întîi, i-ai acoperit creștetul cu păr des și drept, deși creștetul se cheamă *vertex*, adică vîrtej, din pricina răsucirii părului, așa cum vedem în rîuri, acolo unde apa se rotește de jur împrejur *(convolvit)*.

Dürer : Spui prostii, fără să te gîndești că e pieptănat prost, după obiceiul vremii sale.

Velius : Fruntea o are bombată neregulat.

Dürer : Ca militar a fost rănit la Trebia, cînd și-a salvat tatăl.
Grynius : Unde ai citit asta ?
Dürer : În decadele pierdute ale lui Tit Liviu.
Velius : Are tîmplele prea umflate.
Dürer : Scobite, ar fi fost un semn de nebunie !
Velius : Aș vrea să-i pot vedea și ceafa.
Dürer : Atunci întoarce tabloul !

Dialogul continuă mult pe același ton, și chiar Grynius trebuie să admită : „Nu ești numai pictor, ci și retorician, priceput să respingi orice critică adusă lucrării tale". Curînd însă Dürer explodează : „Sînteți niște palavragii și circotași fără măsură. Plecați de-aici. N-am să vă mai dau alt prilej să-mi criticați pictura." Cei doi îl roagă să-i lase să continue cît timp nu are alți clienți. Fiecare dintre ei ar vrea să scrie un distih, pentru ca tabloul să se vîndă mai ușor. Dürer respinge oferta : „Arta mea n-are nevoie de laudele voastre. Clienții pricepuți, care cunosc pictura, nu cumpără versuri, ci opere de artă."

Evident, acest exercițiu de latină nu trebuie luat drept o mărturie istorică. Vives nu știa, probabil, mai mult despre artist decît că Erasm îl lăudase ca pe un nou Apelles. Mîndria și plăcerea de a riposta criticilor ignoranți se numără desigur, printre trăsăturile personale cu care Pliniu îl creditează pe Apelles. El nu numai că-i spune cîrpaciului-critic „să-și vadă de calapoadele lui", ci chiar îl previne pe Alexandru însuși că și copiii își vor bate joc de ignoranța sa dacă continuă să se mai facă de rîs [6].

Dar cu toate că dialogul nu ne dă informații despre Dürer cel real, el e demn de reținut ca demonstrînd schimbarea atitudinii față de artă și față de artiști. În mod limpede, Vives ține cu pictorul atunci cînd acesta îi

face pe criticii săi să pară ridicoli. Deși manualul său de latină este o carte de limbă, el îi arată elevului și cum nu trebuie să stea de vorbă cu artiștii. O asemenea lecție putea fi mai puțin neimportantă în Țările de Jos, pe la 1538, decît în Italia. Marele artist este prezentat nu numai ca egalul cărturarilor umaniști, ci, pe drept cuvînt, ca superiorul lor.

Cu nici treizeci de ani mai tîrziu, Pieter Bruegel cel Bătrîn exprimă un sentiment asemănător într-un cunoscut desen (fig. 237), îndeajuns de celebru în veacul al XVI-lea pentru a fi deseori copiat [7]. Contrastul dintre pictor, sigur de sine, și cumpărătorul care, miop și nătăfleț, se scotocește în pungă, ne amintește, vădit, de spiritul dialogului lui Vives. Spiritul, nu și litera, căci avem de-a face cu un singur client, nu cu doi.

Este posibil ca dialogul să-l fi inspirat pe Bruegel ? S-ar putea să n-avem niciodată răspunsul la această întrebare, dar nu e rău să-i privim lucrarea gîndindu-ne la această posibilitate. Desenul a fost uneori interpretat ca autoportret, iar mesajul lui pare, desigur, suficient de personal pentru a tenta la această interpretare. N-avem însă nici un motiv să nu dăm crezare portretului pictat de Hieronymus Cock la doar trei ani după moartea maestrului. El nu prezintă nici o asemănare cu artistul din desen. Ar putea deci pictorul să fie Dürer din dialogul lui Vives ? La prima vedere, ideea pare monstruoasă. Evident, artistul nu seamănă cu adevăratul Dürer, pe care îl cunoaștem din autoportrete și din relatări contemporane, unde se subliniază aspectul lui îngrijit, chiar elegant. Există însă și o altă tradiție portretistică, mult deosebită de autoportretele maestrului, iar aceasta ar fi fost mai accesibilă lui Bruegel decît picturile și desenele cunoscute nouă. Ea își are sursa într-o medalie de Matthes Gebel din Nürnberg (fig. 238), datată 1527 [8], și care ulterior a fost copiată, constituind și modelul unei xilo-

gravuri atribuite lui Erhard Schön (fig. 239), care, la rîndul ei, există în mai multe versiuni [9]. Avem aici un Dürer cu aspect mult mai aspru decît cel din închipuirea noastră. Părul nu îi atîrnă pe umeri, ci este destul de scurt, barba îi e mult mai puţin tunsă şi se resfrînge peste bărbie şi buza de jos. Desigur, chiar şi Dürer cel din această tradiţie iconografică are părul destul de bine pieptănat şi o mustaţă îngrijită — trăsături absente la boemul hirsut al lui Bruegel. Nu se pune, aşadar, problema că Bruegel ar fi încercat să-l redea pe autenticul Dürer în această confruntare imaginară. Dar, după cum am văzut, nici Vives n-a tins la aşa ceva. Chiar şi în forma ei cea mai hazardată, ipoteza pe care o supunem aici discuţiei nu afirmă decît că Bruegel s-a inspirat, poate, din dialog, pentru a evoca imaginea ideală a unui Apelles modern şi, făcînd aceasta, şi-a bazat eventual imaginaţia pe medalie şi pe xilogravură, fără a urmări să ne dea o asemănare fidelă.

Sau, poate, ar fi găsit el însuşi această ipoteză demnă de pedantul cu ochelari pe care ni-l arată privind miop peste umărul artistului ?

NOTE

Moştenirea lui Apelles

1. Goethe, *Farbenlehre*, Vorwort, Didaktischer Teil.
2. Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, 1954 ; T. B. Hess şi J. Ashbury, *Light : From Atom to Laser*, New York, 1969 ; P. Bertin şi colab., *Ombre et Lumière*, Paris, 1961 ; M. Barasch, „Licht und Farben in der italienischen Kunsttheorie des Cinquencento", în *Rinascimento* II, Florenţa, 1960. Pentru alte referinţe vezi E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, New York şi Londra, 1960, notele la cap. I.
3. Londra, 1638.
4. *Commentaria in Aristotelem Graeca*, Berlin, 1900, XIV, i, p. 73 (Aristotel, p. 342 b14).
5. XVII, 2 ; Loeb Classical Library, p. 186.
6. James B. Johnson, „The Stained Glass Theory of Viollet le Duc", în *Art Bulletin*, iunie 1963.
7. *Academica*, II, 20 şi 86.
8. Pliniu, *Naturalis Historia*, XXXV 29 ; K. Tex-Blake şi E. Sellers, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Londra, 1896, p. 96.
9. F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Viena, 1895, tradusă în engleză de E. Strong sub titlul *Roman Art*, Londra, 1900.
10. E. Kitzinger, „The Hellenistic Heritage in Byzantine Art", *Dumbarton Oaks Papers*, 1963, p. 95—117.
11. E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis*, Princeton, 1946.
12. Despre „skiagraphia" vezi E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, München, 1923, p. 674 şi urm. De asemenea, mai recent vezi E. Keuls,

„Skiagraphia once again", în *American Journal of Archaeology*, 79, I, 1975.

13. J. J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Boston, 1950, p. 96 și urm. ; Wolfgang Metzger, *Gesetze des Sehens*, Frankfurt pe Main, 1953, p. 377 și urm. Vezi de asemenea E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londra și New York, 1960, cap. VIII.
14. *Statul* X, 602 D.
15. William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, ediția I, 1753, ed. Joseph Burke, Oxford, 1955, p. 117.
16. Wolfgang Kallab, „Die toskanische Landschaftsmalerei in 14. und 15. Jahrhundert", în *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXI, 1900.
17. A. Lejeune (ed.), *L'Optique de Claude Ptolémé*, Louvain, 1956, p. 74.
18. J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Oxford, 1939, I, p. 210—219.
19. Asemănarea a fost observată de J. Strzygowski, *Die Landschaft in der Nordischen Kunst*, Leipzig, 1922, însă concluziile lui se deosebesc radical de ale mele. *Encyclopedia of World Art*, Mc. Graw Hill, New York, 1952, conține un articol detaliat despre Ajanta, scris de Ghulam Jazdeni. Pentru o apreciere mai recentă vezi Herbert Härtel și Jeannine Auboyer, *Indien und Südostasien*, Propyläen Kunstgeschichte, Berlin, 1971.
20. A. Waley, *A Catalogue of Paintings Recovered from Tun-Huang by Sir Aurel Stein*, Londra, 1931, nr. I, ilustrat în Sir Aurel Stein, *One Thousand Buddhas, Ancient Buddhist Paintings from Tun-Huang*, introducere de Laurence Binyon, Londra, 1921, pl. VII ; P. Pelliot, *Les grottes de Touen-Houang*, Paris, 1914, vol. I, pl. LX ; Longton Warner, *Buddhist Wall Paintings*, Cambridge, Mass., 1938, pl. XLIIb ; Paul Pelliot, *Douldour-Aqoir et Soubachi*, Paris, 1967, vol. III, pl. LVII ; A. Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkistan*, Berlin, 1912, p. 64, 90, 146 ; M. I. Rostovzeff, „Dura and the Problem of Parthian Art", în *Yale Classical Studies*, V, 1935, p. 155—304, fig. 71—73. Doresc de asemenea să atrag atenția asupra reflexelor albe pe mărgele albastre, care se văd limpede pe fragmentul de la Tun Huang, British Museum, 1919-I-I-0132, reprodus în culori pe afișul expoziției de pictură budistă T'ang de la British Museum, iunie-octombrie 1975.

21. Pentru umbre vezi C. Sickman și A. Soper, *The Art and Architecture of China*, The Pelican History of Art, Harmondsworth, 1956, p. 64 și 81. Pentru „țancul indian" vezi Michael Sullivan, *The Birth of Landscape Painting in China*, Londra, 1962, p. 46 și 134—138.
22. Ch'ên Yung-Chih, citat după H. A. Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, Shanghai și Leyda, 1905, p. 100, vezi *Art and Illusion*, cap. VI.
23. Scitum est inter Protogenen et eum quod accidit. Ille Rhodi vivebat, quo cum Apelles adnavigasset avidus cognoscendi opera eius fama tantum sibi cogniti, continuo officinam petiit. Aberat ipse, sed tabulam amplae magnitudinis in machina aptatam picturae una custodiebat anus. Haec foris esse Protogenem respondit interrogavitque a quo quaesitum diceret. Ab hoc, inquit Apelles ; adreptoque penicillo liniam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam ; et reverso Protogeni quae gesta erant anus indicavit.
    Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellem venisse, non cadere in alium tam absolutum opus ; ipsumque alio colore tenuiorem liniam in ipsa illa duxisse abeuntemque praecepisse, si redisset ille, ostenderet adiceretque hunc esse quem quaereret. Atque ita evenit. Revertit enim Apelles et vinci erubescens tertio colore lineas secuit nullum relinquens amplius suptilitati locum.
    At Protogenes victum se confessus in portum devolavit hospitem quaerens, placuitque sic eam tabulam posteris tradi omnium quidem, sed artificum praecipuo miraculo. Consumptam eam priore incendio Caesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis ante, spatiose nihil aliud continentem quam linias visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem, et eo ipso allicientem, omnique opere nobiliorem. *Historia Naturalis*, XXXV, 81—83.
24. Hans van de Waal, „The *Linea Summae Tenuitatis* of Apelles : Pliny's Phrase and Its Interpreters", în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XII/I, 1967, p. 5—32.
25. *Historia Naturalis*, XXV, 92.
26. Dovezile furnizate de ceramică sînt, evident, neconcludente, din diverse motive, cu atît mai mult cu cît, în mod inevitabil, cronologia lor relativă este mai bine cunoscută decît cea absolută ; spe-

cialiştii sînt însă de acord că aşa-numitul „stil apulic ornamentat", căruia îi aparţine vasul de la Copenhaga (inv. 3408 ; fig. 47), a înflorit în a doua jumătate a secolului al IV-lea, epoca lui Apelles. Vezi A. D. Trendall, *South Italian Vase Painting*, Londra, British Museum, 1966.

Dr. David Harvey de la Universitatea din Exeter a avut amabilitatea să-mi atragă atenţia asupra unor texte importante privind folosirea imagisticii în culori în literatura greacă, care au o legătură cu această problemă, îndeosebi S. A. Barlow, *The Imagery of Euripides*, Londra, 1971, p. 8—15 şi 69—70. Şi mai pertinent este articolul lui G. Gollard „On the Tragedian Chaeremon", în *Journal of Hellenic Studies*, 90, 1970, p. 22—34. El comentează un fragment din acest autor din secolul al IV-lea, în care o fată este descrisă ca „dînd impresia unei picturi vii".

27. „lumen et umbras custodiit atque ut eminerent e tabulis picturae maxime curavit", *op. cit.*, XXXV, 131.
28. „eam primus invenit picturam, quam postea imitati sunt multi, aequavit nemo. Ante omnia, cum longitudinem bovis ostendi vellet, adversum eum pinxit, non traversum, et abunde intelligitur amplitudo. Dein, cum omnes quae volunt eminentia videri candicanti faciant colore, quae condunt nigro, hic totum bovem atri coloris fecit umbraeque corpus ex ipsa dedit magna prorsus arte inaequo extantia ostendente et in confracto solida omnia". *Op. cit.*, XXXV, 136—137.
29. *Op. cit.*, XXXV, 96. I-a fost aplicată lui Bruegel de Ortelius, vezi F. Grossmann, *P. Bruegel*, Londra, 1955.
30. „Dark Varnishes : Variations on a Theme from Pliny", în *The Burlington Magazine*, CIV, Februarie 1962, p. 51—55.
31. *Op. cit.*, XXXV, 96.
32. Ceea ce am admis doar ca probabil în articolul citat mai sus este afirmat de A. Félibien despre contemporanul său Le Brun în apologia tabloului acestuia *Les Reines de Perse au pieds d'Alexandre (Recueil de Descriptions de Peintures... faits pour le Roy*, Paris, 1689, p. 61), în care citim că pictorul şi-a lipsit intenţionat culorile „de leur éclat et de leur vivacité naturelle" („de strălucirea şi de vioiciunea lor naturală").
33. J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen*, Leipzig, 1868.
34. *Op. cit.*, XXXV, 80.

Lumina, forma şi textura în pictura secolului al XV-lea la nord şi la sud de Alpi

1. Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Oxford, 1939, I, p. 164—207.
2. Richter, *ed. cit.*, nr. 133, Bibliothèque Nationale 2038, 32a ; pentru pasaje paralele vezi Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting*, ed. A. Philip McMahon, Princeton, 1956, p. 260—263, sub titlul general „Luster".
3. Richter, *ed. cit.*, nr. 135, secţiunea 1.
4. Richter, *ed. cit.*, nr. 135, secţiunea 2.
5. Leon Battista Alberti, *On Painting and On Sculpture*, ed. C. Grayson, Londra, 1972, II, 48, p. 90—92.
6. Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, ediţie şi traducere Daniel V. Thompson, New Haven, 1932—1933.
7. Renoir i-a scris lui Mottez, care a îngrijit o primă ediţie din Cennini, o lungă scrisoare, publicată pentru prima oară în *Journal de L'Occident*, Paris, iunie 1910. O traducere în germană se găseşte în H. Uhde Bernays, *Künstlerbriefe über Kunst*, Dresda, 1926, 294—303.
8. Ugo Procacci, *Sinopie e Affreschi*, Milano, 1961 ; de asemenea catalogul expoziţiei *The Great Age of Fresco*, New York şi Londra, 1968, cu o introducere de Millard Meiss.
9. Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Florentine School*, Londra, 1963.
10. Londra, 1960.
10a. A. Perosa, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, Londra, 1960, p. 61.
10b. A. Chastel, „Marqueterie et Perspective au XVe Siècle", în *Revue des Arts*, Paris, sept. 1953, p. 141—154 ; şi *The Golden Age of the Renaissance*, Londra, 1965, p. 245—263.
11. *Ed. cit.*, par. 46, p. 89 şi urm.
12. *Ed. cit.*, par. 47, p. 90.
13. Textul italian, ed. H. Janitschek, Viena, 1877, p. 135 vorbeşte aici despre extraordinara strălucire a unei săbii cît se poate de lustruite, „l'ultimo lustro d'una forbitissima spada".
14. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953.
15. Antonin Matějček şi Jaroslav Pešina, *Czech Gothic Painting*, Praga, 1960.

16. Bella Martens, *Meister Francke*, Hamburg, 1929.
17. Grete Ring, *A Century of French Painting*, Londra, 1949.
18. O altă scenă este ilustrată în Panofsky, *op. cit.*, fig. 112.
19. Pentru o reproducere în culori vezi R. Gregory şi E. H. Gombrich (ed.), *Illusion in Nature and Art*, Londra, 1973, pl. 15.
20. Vezi articolul lui E. H. Gombrich „The Renaissance Theory of Art and the Origins of Landscape Painting", în *Norm and Form*, Londra, 1966, p. 107—121.
21. Cel mai recent în Carlo Pedretti, *Leonardo*, Londra, 1973.
22. Richter, *ed. cit.*, nr. 483.
23. Evident, aceasta se aplică în mai mică măsură schiţelor topografice făcute de Leonardo în scopuri militare şi tehnice, cum sînt cele din caietele descoperite recent la Madrid. Vezi Ladislao Reti, *The Madrid Codices*, New York, 1974, îndeosebi Cod. II, fol. 7*v* şi 8*r*, datînd din 1503.

Leonardo : Forma mişcării în apă şi în aer

1. Publicată pentru prima oară de F. Cardinali în 1824 şi apoi de Carusi-Favaro, Bologna, 1923.
2. N. de Toni, *L'idraulica in Leonardo da Vinci (Frammenti Vinciani*, III—IX), Brescia, 1934—1935. Deoarece această folositoare ediţie este greu de găsit, am reprodus aici în original toate pasajele citate.
3. Publicat de G. Calvi, Milano, 1909. Pentru izvorul unora din aceste însemnări vezi C. Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting: A Lost Book (Libro A)*, Berkeley şi Los Angeles, 1964.
4. J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, ed. a 2-a, Londra, 1939, a inclus doar foarte puţine din aceste însemnări în importanta lui antologie. Cea mai bogată culegere, exclusiv în traducere, se găseşte în Theodor Lücke, ed., *Leonardo da Vinci, Tagebücher und Aufzeichnungen*, Zürich, 1952, care are 108 pagini. Dintre discuţiile generale pe această temă, pe care le-am putut consulta, menţionez : A. Favaro, „Leonardo da Vinci e le scienze delle acque", în *Emporium*, 1919, p. 272—279 ; F. Arredi, „Gli studi di Leonardo da Vinci sul moto delle acque", în *Annali dei Lavori Pubblici (già Giornale del Genio Civile)*, 1939, 17, fasc. 4, aprilie, p. 357—363 ; „Le Origini dell'Idrostatica", în *L'Acqua*, 1943, p. 8—18 ; şi A. M. Brizio, „Delle Acque", în *Leonardo da Vinci, Saggi e Ricerche*, ed A. Marazza, Roma, 1954, p. 277—289, şi, recent, Carlo Zammatio, „The Mechanics of Water and Stone" in *The Unknown Leonardo*, ed. Ladislao Reti, Londra, 1974, p. 191—207. Codicele de la Madrid (vezi nota 23, mai sus), pe care le-am putut consulta abia după terminarea acestui studiu, conţin relativ puţine însemnări pe această temă, exceptînd patru note despre mişcarea valurilor, datînd din 1504 (Cod. II, 24*r*, 41*r*, 64*r* şi 126*r*).

5. K. Clark şi C. Pedretti, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra, 1969, nr. 12384, p. 54, datat de autor circa 1515.
6. Clark şi Pedretti, *op. cit.*, nr. 12660*v*, datat de autori circa 1509.
7. Manuscrisul A este datat de Leonardo însuşi (fol. 114*v*) 10 iulie 1492. Aici şi în toate celelalte cazuri mă bazez pe cronologia stabilită pentru manuscrisele lui Leonardo de A. Marinoni, „I Manoscritti di Leonardo da Vinci e le loro Edizioni", în *Leonardo, Saggi e Ricerche, ed. cit.*, anexa I.
8. Desenele respective din colecţia de la Windsor datează, după Clark şi Pedretti, aproximativ din anul 1509.
9. Londra şi New York, 1960.
10. Cod. Urb., fol. 222*r* (McMahon, 686). Pasajul se referă la o problemă de lumină.
11. K. R. Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, New York şi Londra, 1959.
12. K. D. Keele, *Leonardo da Vinci on Movement of the Heart and Blood*, Londra, 1952, exemplifică acest proces în mod edificator. Mai recent vezi de asemenea importanta lucrare a unui mare istoric al ştiinţei, V. P. Zubov, *Leonardo da Vinci*, Cambridge, Mass., 1968, pe care am recenzat-o în *New York Review of Books*, 5 decembrie 1968, p. 4—8.
13. L. H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, New York şi Basel, 1954, nota la planşa 226.
14. De exemplu, schiţele mici care însoţesc enumerarea conductelor de apă, C. A., fol. 70*v*.
15. C. A., fol. 37*v*, c : „L'acqua m.n. disciende in b, e percuote sotto il sasso b, e risalta in c, e di li si leva in alto, ragirandosi in q., e le cose sospinte in f, dall'acqua percossa del sasso b., infra angoli equali, risaltan [per] sotto la medesima linia q b., cioè per la linia b. c., e la cosa, che qui si trova,

va ragirando più che quelle che percotano il sasso infra angoli disequali, imperò che queste, ancora che si vadino regirando, esse [ne] fuggano insieme col moto del fiume". Din păcate, schema însoţitoare este prea ştearsă pentru a putea fi reprodusă vizibil.

16. „Qui l'acqua vicina alla superfitie fa l'ufficio che vedi, risaltando in alto e indietro nel suo percotersi, e l'acqua che risalta indietro e cade sopra l'angolo della corrente, va sotto e fa come vedi di sopra in a, b, c, d, e, f" (manuscrisul F, fol. 20*r*).

17. *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra, 1946, p. 164.

18. „Sommergere, s'intende le cose ch'entrano sotto l'acque. Intersegazione d'acque, fia quando l'un fiume sega l'altro. Risaltazione, circolazione, revoluzione, ravvoltamento, raggiramento, sommergimento, surgimento, declinazione, elevazione, cavamento, consumamento, percussione, ruinamento, discenso, impetuità, retrosi, urtamenti, confregazioni, ondazioni, rigamenti, bollimenti, ricascamenti, ritardamenti, scatorire, versare, arriversciamenti, riattuffamenti, serpeggianti, rigore, mormorii, strepidi, ringorare, ricalcitrare, frusso e refrusso, ruine, conquassamenti, balatri, spelonche delle ripe, revertigine, precipizii, reversciamenti, tomulto, confusioni, ruine tempestose, equazioni, egualità, arazioni di pietre, urtamento, bollori, sommergimenti dell'onde superficiali, retardamenti, rompimenti, dividimenti, aprimenti, celerità, veemenzia, furiosità, impetuosità, concorso, declinazione, commistamento, revoluzione, cascamento, sbalzamento, conrusione d'argine, confuscamenti" (manuscrisul I, fol. 72*r*, 71*v*).

19. „Dell'oncia dell'acqua, e in quanti modi si può variare. L'acqua che versa per una medesima quantità di bocca, si può variare di quantità maggiore o minore per modi, de' quali il primo è da essere più alta o più bassa la superficie dell'acqua sopra la bocca donde versa ; il 2°, da passare l'acqua con maggiore o minore velocità da quell' argine dove è fatto essa bocca ; 3° da essere più o meno obbliqui i lati di sotto della grossezza della bocca dove l'acqua passa ; 4° dalla varietà dell'obbliquità de'lati di tal bocca ; 5° dalla grossezza del labbro d'essa bocca ; 6° per la figura della bocca, cioè a essere o tonda o quadra, o triangolare, o lunga ; 7° da essere posta essa bocca in maggiore o minore obbliquità d'argine per la sua lunghezza ; 8° a essere postatal bocca in maggiore o minore obbliquità d'argine per la sua altezza ; 9° a essere posta nelle concavità e convessità dell'argine ; 10° a essere posta in maggiore o minore larghezza del canale ; 11° se l'altezza del canale ha più velocità nell'altezza della bocca o più tardità che altrove ; 12° se il fondo ha globosità o concavità a riscontro d'essa bocca, o più alta o più bassa ; 13° se l'acqua che passa per tal bocca piglia vento o no ; 14° se l'acqua che cade fuor d'essa bocca cade in fra l'aria ovvero rinchiusa da un lato o da tutti, salvo la fronte ; 15° se l'acqua che cade rinchiusa sarà grossa nel suo vaso, o sottile ; 16° se l'acqua che cade, essendo rinchiusa, sarà lunga di caduta o breve ; 17° se i lati del canale donde discende tale acqua sarà suoli globulosi, o retti o curvi" (manuscrisul F, fol. 9*v*).

În manuscrisul I, fol. 87*v*, 88*r*-*v*, se găseşte o însemnare asemănătoare despre valuri, tradusă în E. MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Londra, 1938, vol. I, p. 85—86.

20. „De' retrosi superficiali e di quelli creati in varie altezze dell'acqua ; e di quelli che piglian tutta essa altezza, e de' mobili e delli stabili ; de'lunghi e de' tondi ; delli scambievoli di moto e di qualli che si dividono, e di quelli che si convertono in quelli dove si congiungono, e di que' che son misti coll'acqua incidente e refressa, che vanno aggirando essa acqua. Quali son que' retrosi che raggiran le cose lievi in superficie e non le sommergono ; quali son quelli che le sommergono e raggiranle sopra il fondo e poi le lascian in esso fondo ; quali quelli che spiccan le cose del fondo e le regittano in superficie dell'acqua ; qua' son li retrosi obbliqui, quali son li diritti, qua' son li piani" (manuscrisul F, fol. 2*r*).

21. Cîteva exemple de asemenea liste sînt publicate în Richter, *op. cit.*, vol. II, nr. 919—928 după C. Leic., fol. 15*v*, şi C. Ar., fol. 35*r*-*v*, 45*r* şi 122*r*. Liste mai lungi se găsesc în C.A., fol. 74*r*-*v*.

22. J. R. D. Francis, *A Textbook of Fluid Mechanics*, Londra, 1958. Pentru nespecialişti, cea mai bună introducere în aceste probleme este O. G. Sutton, *The Science of Flight*, Harmondsworth, 1955.

23. Manuscrisul E, fol. 8*v*.

24. „Il fiume d'equale profondità, avrà tanto più di fuga nella minore larghezza, che nella maggiore, quanto la maggiore larghezza avanza la minore" (manuscrisul A, fol. 57*r*). Vezi de asemenea manuscrisul A, fol. 23*v* şi 57*v*. Alte formulări ale principiului continuităţii (C. Leic., fol. 6*v* şi 24*r* ; C. A., fol. 80*v*, *b* ; 80*r*, *b* ; şi 287*r*, *b*) sînt citate integral în F. Arredi, „Gli Studi" etc., citat mai sus în nota 4.

25. G. Bellincioni, „Leonardo e il Trattato del Moto e Misura delle Acque", în *Atti del Convegno di Studi Vinciani*, Florenţa, 1953 p. 323—327. (Ediţie nouă : *Studi Vinciani*, IV, 1954, p. 89—95).

26. „Quanto più l'acqua correrà per la declinazione d'equale canale, tanto più fia potente la percussione da lei fatta nella sua opposizione. Perchè tutti li elementi, fuori del loro naturale sito, desiderano a esso sito ritornare, e massime foco, acqua e terra ; e quanto esso ritornare fia fatto per linea più breve, tanto fia essa via più diritta, e quanto più diritta via fia, maggiore fia la percussione nella sua opposizione" (manuscrisul C, fol. 26*r*).

27. „Ogni parte d'acqua, infra l'altra acqua senza moto, diace di pari riposo con quella che nel suo livello situata fia. Qui la esperenzia ne mostra che, se fussi un lago di grandissima larghezza, il quale in sè diacesse senza moto di vento d'entrata o d'uscita, che tu levassi una minima parte dell'altezza di quella argine che si trova dalla superficie dell'acqua in giù, tutta quell'acqua, che si trova dal fine di detta tagliata argine in sù, passerà per essa tagliatura e non move o tirerà con seco fuori del lago alcuna parte di quella acqua, dove essa acqua mossa e partita diacèva. In questo caso, la natura, costretta dalla ragione della sua legge, che in lei infissamente vive — che tutte le parti di quella superficie dell'acque che senza alcuna entrata o uscita sostenute sono, equalmente dal centro del mondo situate sono. La dimostrazione, si è di sopra : diciamo che l'acqua del detto lago da argine sostenuta sia *n o a f*, e che *n m r a* sia olio sopra a essa acqua sparso, e che essa tagliatura dell'argine, sia *m n*. Dico che tutto l'olio che si trova da *n* in su, passerà per essa rottura, senza muovere alcuna parte dell'acqua a lui sottoposta" (manuscrisul C, fol. 23*v*).

28. „Si vede chiaramente e si conosce che le acque che percuotono l'argine de' fiumi, fanno a similitude delle balle percosse ne' muri, le quali si partono da quelli per angoli simili a quelli della percussione e vanno a battere le contraposte parete de' muri" (manuscrisul A, fol. 63*v*).

29. Manuscrisul C, fol. 24*v* şi 26*r*.

30. „O mirabile giustizia di te, primo motore ! Tu non ai voluto mancare a nessuna potenzia l'ordine e [e-]qualità de' sua neciessari effeti" (manuscrisul A, fol. 24*r*).

31. „Universalmente, tutte le cose desiderano mantenersi in sua natura, onde il corso dell'acqua che si move, ne cerca mantenere il [suo corso], secondo la potenza della sua cagione, e se trova contrastante opposizione, finisce la lunghezza del cominciato corso per movimenti circolari e retorti" (manuscrisul A, fol. 60*r*). Izvorul aristotelic al propoziţiunii introductive este citat de Leonardo în C.A., fol. 123*r*, *a* : „Dice Aristotile che ogni cosa desidera mantenere la sua natura".

32. „Ogni movimento fatto da forza, conviene che faccia tal corso, quanto è la proporzione della cosa mossa con quella che move ; e s'ella trova resistente opposizione, finirà la lunghezza del suo debito viaggio per circular moto o per altri vari saltamenti o balzi, i quali, computato il tempo e il viaggio, fia come se il corso fussi stato senza alcuna contraddizione" (manuscrisul A, fol. 60*v*).

33. „L'acqua, che per istretta bocca versa declinando con furia ne' tardi corsi de' gran pelaghi perchè nella maggior quantità e maggior potenza, e la maggior potenza fa resistenza alla minore, in questo caso, l'acqua sopravvenente al pelago e percotendo la sua tarda acqua, quella, sendo sostenuta da l'altra, non può dare loco, onde colla conveniente prestezza, a quella sopravvenente, non volendo attardare il suo corso, anzi, fatta la sua percussione, si volta indietro seguitando il primo movimento ; con circolari retrosi finisce al fondo il suo desiderio, perchè in detti retrosi non trova se non è il moto di se medesima, colla quale s'accompagnan le volte l'una dentro all'altra, e in questa circulare revoluzione la via si fa più lunga e più continuata perchè non trova per contrasto se non se medesima e questo moto rode le rive consumate con deripazione e ruina d'esse" (manuscrisul A, fol. 60*r*). Vezi, de asemenea, C. A., fol. 354*r*, *e* şi 361*r*, *b*.

34. „Nota il moto del livello dell'acqua, il quale fa a uso de' capelli, che anno due moti, de' quali l'uno attende al peso del vellor, l'altro al liniamento delle volte ; cosi l'acque a le sue volte revertiginose, delle quali una parte attende al inpeto del corso principale, l'altro attende al moto incidente e reflesso" (Richter 389).

35. Această interacţiune este discutată într-un caz mai complex pe desenul Windsor 12663*r* (fig. 95) : „Il moto revertiginoso e di tre sorte, cioè semplice, conposte, e decomposte ; il moto revertiginoso semplice e di tanto movimento respetto all'altre due predette sorte ; e il moto conposto e in se due moti di varie velocità, cioè un moto primo ch'ello move nel suo nascimento, che è un moto in lunghezza chol moto universale del fiume o del pelago dove si genera, e 'l secondo moto e fatto

infra giù e sù, e la terza sorte à tre moti di varie velocità, cioè li 2 predetti del moto composto, e li se agiunge un terzo che e tardezza mezzana infra 2 già dette". Pentru transcrierea paleografică a acestui text, pe care m-am încumetat să-l modernizez, vezi K. Clark și C. Pedretti, citați mai sus, nota 5. O descriere și mai complexă, care ilustrează efectul cumulativ al acestor interacțiuni asupra stilului lui Leonardo, se găsește în Manuscrisul I, fol. 78*v* și 78*r* : „I retrosi son alcuna volta molti che mettano in mezzo un gran corso d'acqua, e quanto più s'appressano al fine del corso, più son grandi : e si creano in superficie per l'acque che to[r]nano indietro dopo la percussione ch'esse fanno nel corso piu veloce, perche sendo le fronti di tale acque percosse dal moto veloce, essendo esse pigre, subito si transmutano in detta velocità, onde quella acqua che dirieto l'è contingente e appiccata, è tirata per forza e disvelta dall'altra, onde tutta si volterebbe successivamente, l'una dirieto all'altra, con tal velocità di moto, se non fussi che tal corso primo non le può ricevere se già non s'alzassino di sopra a essa, e questo non potendo essere, è necessario che si voltino indirieto e consumino in se medesimo tali veloci moti, onde con varie circulazioni, dette retrosi, si vanno consumando i principiati impeti — e non stanno fermi, anzi, poi che son generati così girando sono portati dall'impeto dell'acqua nella medesima figura : onde vengono a fare 2 moti, l'uno fa in sè per la sua revoluzione, l'altro fa seguitando il corso dell' acqua che lo transporta, tanto che lo disfa".

36. De exemplu, manuscrisul F, fol. 19*r*.
37. Manuscrisul A, fol. 61*r*. Pentru o traducere integrală, vezi Heydenreich, *op. cit.*, I, p. 146—147. Pentru o analiză suplimentară a acestei observații, vezi Kenneth D. Keele, „Leonardo da Vinci's Physiology of the Senses" în C. D. O'Malley (sub red.), *Leonardo's Legacy*, Berkeley și Los Angeles, 1969, p. 38—39.
38. „L'impeto è molto più veloce che l'acqua, perchè molte son le volte, che l'onda fugge il loco della sua creazione e l'acqua non si move del sito, a similitudine dell'onde fatte il maggio nelle biade dal corso de' venti, che si vede correre l'onde per le campagne, e le biade non si mutano di lor sito" (manuscrisul F, fol. 87*v*).
39. C. Leic., fol. 14*v*.
40. C.A., fol. 354*v* : „L'onda dell'impeto alcuna volta è immobile nella grandissima corrente dell'acqua, e alcuna volta è velocissima nell'acqua immobile, cioè nelle superficie de' paludi. Perchè una percussione sopra dell'acqua fa più onde".

41. Manuscrisul H, fol. 36*v*, 45*r* ; manuscrisul I, fol. 58*r* ; C.A., fol. 124*r*, *a* ; 175*r*, *c*, citate toate de F. Arredi, „Gli Studi", vezi mai sus, nota 4.
42. „L'acqua, che correrà per canale d'eguale latitudine e profondità, fia di più potente percussione nello obbietto che si opporrà nel traverso mezzo, che vicino alle sue argini. Se metterai un legno per lo ritto in *f*, l'acqua percossa in detta opposizione, risalterà poco fuori della superficie dell'acqua, come appare nella sperienza *s*, ma se metterai detto legno in *a*, l'acqua si leverà assai in alto..." (Manuscrisul C, fol. 28*v*).
43. „L'acqua torbida fia di molta maggiore percussione nella opposizione del suo corso, che non fia l'acqua chiara" (manuscrisul C, fol. 28*r*) ; vezi de asemenea C.A., fol. 330*v*, *b* : „Della materia intorbidatrice dell'acqua à il suo discenso tanto più o men veloce, quanto ella è più o men grave".
44. „Opera e materia nuova, non più detta".

    a b divide il corso dell'acqua, cioè mezza ne torna al loco dove la caduta sua percuote, e mezza ne va innanzi. Ma quella che torna indietro è tanto più che quella che va innanzi quanto è l'aria che infra lei si inframmette in forma di schiuma. Mai li moti revertiginosi possono essere in contatto l'uno dell'altro, cioè li moti che si voltano a un medesimo aspetto, come la volta c d, e la volta p o, perchè quando la parte di p o si comincia a sommergere colla parte sua superiore o, ella s'incontrarebbe nella parte del moto surgente della revoluzione c d, e per questo si verebbono a scontrare in moti contrari, per la qual cosa la revoluzione revertiginosa si confonderebbe ; ma questi tali moti revertiginosi sono divisi dall' acqua media mista colla schiuma che infra esse revertigine s'inframette, como di sotto in n.m. si dimonstra.

    quali percussioni d'acque son quelle che non penetrano le acque da lor percosse".
45. Nu pot sublinia îndeajuns faptul că este vorba doar de o selecție și că nici măcar nu am menționat multe alte preocupări insistente ale lui Leonardo, de exemplu modul în care un curs de apă poate influența direcția altuia, în care se varsă, ori raportul dintre viteză și depuneri. Alte probleme le-am omis pentru că n-am reușit să deslușesc sensul pe care li-l atribuia Leonardo.
46. Dat fiind că am tradus această notă în text, mă încumet să o redau aici în transcrierea paleografică după K. Clark și C. Pedretti :

„Li moti della chadute dellacque *(dentr)* poi chella e dentro assuo pelagho sono dj tre spetie *(de)* e acquestj / se ne agiugnie il quarto che e quel dellaria chessi somergie in sie [=insieme] chollacqua e cquesto e il p° inatto effia il p° / che sara djfinjto il 2° fia quello dessa aria somersa el 3° e quel cheffano esse acque refresse poiche / lan rêduta la inpremutata aria allaltra aria laquale poi chettale acqua essurta infigura dj grossi / bollorj acqujsta peso infrallaria e dj quella richade nella superfitie dellacqua penetrēdo *(q)* la insino al fōdo e *(que)* e esso fondo percote e chonsuma il 4° e il moto *(che)* revertiginoso fatto nella pelle del pelagho / dellacqua che ritorna indjrieto allocho della sua chaduta chome *(locho)* sito piu basso che ssinterpong/ha in fra lacqua refressa ellacqua incidēte . agivnjerasi il quito moto detto moto rivellan/te *(e)* il qualę e il moto cheffa lacqua refressa *(ch)* quandella riporta laria che collej si comerse alla su/perfitie dellacqa.

oveduto nelle perchussione delle nave lacqua sotto lacqua osservare piu integral/mente la revolutione delle sue inpressionj chellacha che chōfina chollaria ec / e quessto nascie perche lacqua infrallacqua no pesa *(chome)* ma pesa lacqua / infrallaria . per la qual chosa . essa acqua che chessimove infrallacqua immobile / tanto a dj potentia quāto ella potentia dellinpeto acquella chongiūtali dal suo / motore il quale se (stessa) medesimo consuma cholle predette revolutionj.

ma la parte delacqua inpetu/osa chessitrova infrallaria ellal/tra acqua nō po osservare *(e)* chō / ta tēpo il deto inpeto perche la ponde/rosita la inpedjscie proibendole lagilita / effacilita del moto e per questo nō finjsscie la / intera revolutione".

47. Vezi desenul alegoric Windsor 12496 (Popham 125).
48. Pentru unele fotografii excelente și scheme instructive, vezi Theodor Schwenk, *Sensitive Chaos, The Creation of Flowing Forms in Water and Air*, Londra, 1965 ; de asemenea Francis, *op. cit.*,
49. În manuscrisul A, fol. 58*v*, găsim o foarte interesantă mărturie de introspecție, în care Leonardo încearcă să explice impresia că apa se deplasează mai repede decît curge în realitate : „Perchè il movimento dell'acqua, benchè sia più tardo che quello dell'omo, pare sempre più veloce. La ragione di questo si è, che se tu riguardi il movimento dell'acqua, l'occhio tuo non

si puo fermare, ma fa a similitudine della cose vedute nella tua ombra, quando commini, che se l'occhio attende a comprendere la qualità dell' ombra, le festuche o altre cose che sono contenute da essa ombra, paiono di veloce moto, e parrà che quelle sieno molto più veloci a fuggire, di detta ombra, che l'ombra a camminare".
50. Platon, *Timaios*, *79B*. Folosesc traducerea lui R. G. Bury, în Loeb Classical Library. Sir Karl Popper este cel care mi-a atras atenția asupra acestui pasaj și a implicațiilor lui pentru studiile despre Leonardo.
51. Manuscrisul F, fol. 27*r* (Richter nr. 939).
52. „Ogni acqua, che per innondazione move la sua superficie per un verso, si move nel suo fondo per contrario corso. Questa ragione si prova in questa forma, cioè : noi vediamo al mare mandare le sue onde inverso la terra, e benchè l'onda che termina colla terra sia l'ultima delle compagne e sia sempre cavalcata e sommersa dalla penultima, non di meno la penultima non passa di là da l'ultima, anzi, si sommerge nel luogo dell'ultima, e sendo così sempre questo sommergimento in continuo moto, dove il mare confina con la terra, è necessario che dopo quello sia un contrario moto in sul fondo del mare, e tanto ne torna di sotto, inverso la cagione del suo movimento, quanto esso motore ne caccia da sè da la parte di sopra" (manuscrisul A, fol. 57*v*). Acesta este unul din mai multe pasaje din care rezultă că Leonardo nu făcea totdeauna deosebirea între mișcarea valurilor și curgere. Este interesant de observat că, după un recent manual de oceanografie, „Anumite fenomene care par să fie asociate cu brizanții nu sînt încă cunoscute. Existența unui curent de fund nu este explicată în mod satisfăcător și este pusă la îndoială de unii observatori" (H. U. Sverdrup, Martin W. Johnson și R. H. Fleming, *The Oceans*, New York, 1942, p. 537).
53. Del frussi e reflusso del mare e sua varietà. Corre l'onda del fiume contro al suo avvenimento... El ritornar dell'onda alla riva... (C.A., fol. 281 *r*, *a*).
54. Aristotel, *Fizica*, IV, viii, 215 a. Pentru o tratare completă a acestei teorii și pentru discuțiile despre „impuls" cărora le-a dat ea naștere, vezi A. Maier, *Zwei Grundprobleme der scholastischen Naturphilosophie*, Roma, 1951. Doresc să mulțumesc doamnei Anne Harrison pentru ajutorul specializat pe care mi l-a dat revăzînd această mult prea scurtă schiță a unor probleme complexe.

55. Multe din dovezi sînt adunate în A. Uccelli, *I Libri del Volo di Leonardo da Vinci*, Milano, 1952, p. 29—32. Un pasaj suplimentar, anterior anului 1495, se găsește în Codex Madrid I, 190*v*.

56. „...Essendo adunque quest'aria sospinta, ella ne sospigne e caccia dell'altra e genera dopo sè circolari movimenti, de' quali il peso mosso in essa è sempre centro, a similitudine de' circoli fatti nell'acqua, che si fanno centro del loco percosso dalla pietra, e così, cacciando l'un circolo l'altro, l'aria ch'è dinnanzi al suo motore, tutta per quella linea è preparata a movimento, il quale tanto più cresce, quanto più se l'appressa il peso che la caccia : onde trovando esso peso men resistenza d'aria, con più velocità raddoppia il suo corso a similitudine della barca tirata per l'acqua, la quale si move con difficoltà nel primo moto, benchè il suo motore sia nella più potente forza, e quando essa acqua, con arcuate onde, comincia a pigliare moto, la barca seguitando esso moto, trova poca resistenza, onde si move con più facilità ; similmente la ballotta, trovando poca resistenza, seguita il principiato corso, insino a tanto che, abbandonata alquanto dalla prima forza, comincia a debolire e declinare. Onde, mutato corso la preparata fuga fattale dinnanzi dalla fuggente aria, non le servono più, e quanto più declina, più trova varie resistenze d'aria e più si tarda, insino a tanto che ripigliando il moto naturale, si rifà di più velocità. Ora io concludo, per la ragione della ottava proporzione, che quella parte del moto che si trova tra la prima resistenza dell'aria e il principio della sua declinazione, sia di maggiore potenza, e questo è il mezzo del cammino, il quale è fatto per l'aria con retta e diritta linea. E perchè nessun loco può esser vacuo, il loco donde si parte la barca, si vuol richiudere e fa forza, a similitudine de l'osso delle ciliege dalle dita premuto, e però fa forza a preme e caccia la barca" (manuscrisul A, fol. 43*v*). Doamna Harrison a găsit ideea de la sfîrșitul acestui pasaj în Aristotel, *Meteorologica*, I. 4, izvor cunoscut lui Leonardo, dar ignorat în rest.

57. C.A., fol. 168*v*, *b*, citat de Uccelli, *op. cit.*, p. 32.

58. „Questi 3 navigli, d'eguale larghezza, lunghezza e profondità, essendo mossi da equal potenzie, faran varie velocità di moti, imperocchè il naviglio che manda la sua parte più larga dinanzi è più [ve]loce ed è simile alla figura delli uccelli e de' pesci muggini ; e questo tal naviglio apre da lato e dinanzi a sè molta quantità d'acqua, la qual poi colle sue revoluzioni strigne il naviglio dalli due terzi indirieto : e l contrario fa il naviglio *d c*, *e* l *d* [= *e*] *f* è mezzano di moto in fra li due predetti" (manuscrisul G fol. 50*v*).

59. C. Leic., fol. 29*v* ; vezi de asemenea C.A. f. 176*r*, c.

60. Keele, *op. cit.*, în nota 12 mai sus, p. 82—83 (după Q. IV, fol. 11*v*).

61. Windsor 19119 v. Vezi Martin Kemp, „Dissection and Divinity in Leonardo's Late Anatomies", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXXV, 1972, p. 222.

62. Manuscrisul B, fol. 50*v*. Vezi Ivor B. Hart, *The World of Leonardo da Vinci*, Londra, 1961, p. 304—305.

63. Ash., fol. 4*r* (Richter 390).

64. La forza è tutta per tutta se medesima, ed è tutta in ogni parte di sé. Forza è una virtù spirituale una potenza invisibile, la quale è infusa, per accidental violenza, in tutti corpi stanti fori della naturale inclinazione.

    Forza non è altro che una virtù spirituale, una potenza invisible, (infusa) la quale è creata e infusa, per accidental violenza, da corpi sensibili nelli insensibili, dando a essi corpi similitudine di vita ; la qual vita è di maravigliosa operazione, constringendo e stramutando di sito e di forma tutte le create cose. Corre con furia a sua disfazione, e vassi diversificando mediante le cagioni. Tardità la fa grande, e prestezza la fa debole. Vive per violenza, e more per libertà. (E atta a) Transmuta e costringne(re) ogni corpo a mutazione di sito e di forma. Gran potenza le dà gran desiderio di morte. Sca(ch)ccia con furia ciò che s'oppone a sua ruina... abita ne' corpi stati fori de lor naturale corso e uso... (Ne)ssuna cosa sanza lei si move. (Ne)ssuno sono o voce sanza lei si sente. C.A. 302, a, Richter 1113B. Pentru un pasaj similar din manuscrisul A, fol. 34*r* vezi Heydenreich, *op. cit.*, p. 119.

65. Manuscrisul A, fol. 55*v* (Richter 941).

66. Se pare că Leonardo îmbunătățise versiunea oarecum animistă a acestei legi, enunțată de Aristotel ; el a presupus că unele elemente se înalță și altele se lasă la fund exclusiv datorită densității lor variabile, bazîndu-se din nou pe „forța" compresiei. Pentru această importantă interpretare și izvoarele ei, vezi F. Arredi, „Le Origini dell'Idrostatica", citat mai sus, nota 4, care, din nefericire, a apărut într-o publicație periodică

foarte greu accesibilă. Pe fila din C.A., fol. 123r, pe care Leonardo citează legea menţinerii a lui Aristotel, el consemnează de asemenea : „La gravità e la forza desidera non essere, e però ciascuna con violenza si mantiene suo essere".

67. Vezi Kenneth D. Keele, „Leonardo da Vinci's Physiology of the Senses", citat în nota 37 mai sus.

68. Or vedi la speranza e'l desiderio del repatriarsi e ritornare nel primo chaos fa a similitudine della farfalla al lume, e l'uomo che con continui desideri sempre con festa aspetta la nuova primavera, sempre a nuova (e)state, sempre e' nuovi mesi, e nuovi anni, parendogli che le desiderate cose, venendo, sieno troppo tarde, e non s'avede che desidera la sua disfazione ; ma questo desiderio è ne quella quintessenza, spirito degli elementi, che trovandosi rinchiusa pro anima dello umano corpo desidera sempre ritornare al suo mandatario ; E vo' che sappi che questo medesimo desiderio è quella quintessenza, conpagnia della natura, e l'uomo è modello dello mondo. C. Ar. fol. 156*v*. Citat după Richter 1162.

69. „L'acqua che pel fiume si move, o ell'è chiamata, o ell'è cacciata, o ella si move da sè ; s'ella è chiamata, o vo' dire addimandata, quale è esso addimandatore ? s'ella è cacciata, che è quel che la caccia ? s'ella si move da sè, ella mostra d'avere discorso, il che nelli corpi di continua mutazion di forma è impossibile avere discorso, perchè in tal corpi non è giudizio" (manuscrisul K, fol. 101*v*).

70. „L'acqua corrente, ha in sè infiniti moti, maggiori e minori che' l suo corso principale. Questo si prova per le cose che si sostengano infra le 2 acque, le quali son di peso equale all'acqua, e mostra bene pell'acque chiare il vero moto dell' acqua che le conduce, perchè alcuna volta la caduta dell'onda inverso il fondo le porta con seco alla percussione di tale fondo e refretterebbe con seco alla superficie dell'acqua, se 1 corpo notante fussi sferico : ma ispesse volte nol riporta perchè e' sarà più largo o più stretto per un verso che per l'altro, e la sua inuniformità è percosa dal maggiore lato da una altra onda refressa, la qual va rivolgendo tal mobile il quale tanto si move, quanto ell'è portato, il qual moto è quando veloce e quando tardo, e quando si volta a destra e quando a sinistra, ora in su e ora in giù, rivoltandose e girando in se medesimo ora per un verso e ora per l'altro, obbidendo a tutti i sui motori, e nelle battaglie fatte da tal motori sempre ne va per preda del vincitore" (manuscrisul G, fol. 93*r*).

71. „La navication non è scientia, fatta che abbi perfectione perche se cosi fussi essi si salverebbono da ogni pericolo come fan li uccellij nelle fortune de venti, dell'aria co'venti e i pesci notanti, nelle fortune del mare e diluvii de fiumi, li quali non periscan". (Windsor, 12666*r*).

72. R. Giacomelli, „La scienza dei venti di Leonardo da Vinci", în *Atti del Convegno di Studi Vinciani*, Florenţa, 1953, p. 374—400, (În noua ediţie : *Studi Vinciani* IV, 1954, p. 140—166.)

73. Manuscrisul G, fol. 73*v*. Vezi de asemenea manuscrisul E, fol. 70*v* : „L'aria si condensa dinanzi alli corpi che con velocità la penetrano, con tanto maggiore o minore densità, quanto la velocità fia di maggiore o minore furore".

74. „Libro, del moto che fa il foco penetrato all'acqua pel fondo della caldara e scorre in bollori alla superficie d'essa acqua per diverse vie, e li moti che fa l'acqua percossa dalla penetrazione d'esso foco. E con questa tale sperienzia potrai investigare li vapori caldi che esalan della terra e passan pell' acqua ritorcendosi perchè l'acqua impedisce il suo moto e poi essi vapori penetran pell'aria con più retto moto. E questo sperimento farai con un vaso quadrato di vetro, tenendo l'occhio tuo circa al mezzo d'una d'esse pariete e nell'acqua bollente con tardo moto potrai mettere alquanti grani di panico, perchè mediante il moto d'essi grani potrai speditamente conoscere il moto dell'acqua che con seco li porta, e di questa tale esperienza potrai investigare molti belli moti che accagiono dell'uno elemento penetra nell'altro" (Manuscrisul F, fol. 34*v*). În manuscrisul F, fol. 48*r*, se găseşte un pasaj, al cărui sens este destul de neclar : „Per fare pelgli [*sic*, poate belli] spettacoli d'acqua pannicolata, ponendo molti vari obietti in una corrente bassa eguale e veloce". Aceeaşi tehnică este descrisă, fără referire la efectul estetic, în C.A., fol. 126*v*. Profesorul Pedretti mă informează că, din cauza transcrierii incorecte a unei note din *Quaderni d'Anatomia* (IV., fol. 11*v*), pînă acum nu s-a putut lămuri tehnica modelului valvulei cardiace realizat de Leonardo din sticlă. Textul notei este următorul : „fa quessta / prova dj / uetro e / moujci dentro / cise / lo a/cq' e panicho' (Fă această încercare în [modelul] de sticlă şi pune apă şi mei să se mişte în el). Este întocmai experienţa descrisă în manuscrisul F. Profesorul Pedretti îmi spune de asemenea că intenţiile estetice ale lui Leonardo pe vremea cînd făcea experienţe cu „acqua pannicolata" rezultă

din însemnările şi desenele lui referitoare la „mistioni" (manuscrisul F, fol. 42r, 55v, 56v, 73v, 95v ; manuscrisul K iii, fol. 115r ; C.A., fol. 105v, a, 201v, a), un fel de material plastic care imită pietrele semipreţioase — o imagine îngheţată a mişcărilor lichidelor : „uetro pannjchulato damme inventionato" (Windsor, 12667v).

75. „De Anima. Il moto della terra contro alla terra ricalcando quella, poco li move le parte percosse." „L'acqua percossa dall'acqua, fa circuli dintorno al loco percosso ; per lunga distanza la voce infra l'aria ; più lunga infra 'l foco ; più la mente infra l'universo : ma perchè l'è finita, non si astende infra lo infinito" (manuscrisul H, fol. 67r). Vezi A. Marinoni, „Leonardo as a Writer", în *Leonardo's Legacy*, citat în nota 37 mai sus, p. 61.

76. J. Gantner, *Leonardos Visionen von der Sintflut und vom Untergang der Welt*, Berna, 1958.

77. Cod. Urb., fol. 33v—34r (McMahon nr. 93).

78. Gantner, *op. cit.*, p. 200.

79. Vasari-Milanesi, IV, p. 376 şi urm.

80. K. Clark, *Landscape into Art*, Londra, 1949.

81. Windsor, 12665v (Richter 608).

Leonardo : Capetele groteşti

1. Există aproximativ o sută asemenea desene de şi după Leonardo. Circa jumătate din ele se află la Biblioteca regală de la Castelul Windsor. Acestea sînt singurele integral catalogate şi ilustrate în Kenneth Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Londra, 1935 ; ediţia a II-a, revizuită cu ajutorul lui Carlo Pedretti, Londra, 1968. Exemple reprezentative se găsesc în H. Bodmer, *Leonardo* (Klassiker der Kunst), Stuttgart, 1931 şi în A. E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra, 1946. Lista din Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, ediţia a II-a, Chicago, 1938, este mărturisit incompletă. La Biblioteca Witt a Institutului de artă Courtauld din Londra se găseşte o numeroasă colecţie de reproduceri. Doresc să mulţumesc din nou profesorului Peter Murray pentru că mi le-a pus la dispoziţie pe cînd era bibliotecar la Witt. Foarte multe capete groteşti au fost fotografiate în secolul al XIX-lea de către Braun şi reproduse în primele cărţi despre Leonardo. Nu există încă un acord general

asupra problemelor de paternitate şi datare, care nu pot fi rezolvate în acest capitol. De exemplu, în monografia sa din 1946, A. E. Popham exprimă îndoieli asupra unei serii de desene de la Chatsworth pe care le-a recunoscut drept autentice în *Catalogue of Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 1950. Un important desen din Colecţia Albertina de la Viena a fost respins drept copie de către A. Stix şi L. Fröhlich-Bum în Catalogul întocmit de ei, vol. III, nr. 228, şi în J. Schönbrunner şi J. Meder, *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina*, vol. V, nr. 590, dar reatribuit lui Leonardo de către Otto Kurz în *Old Master Drawings*, XII, 1937/1938, p. 32. Unele desene îndoielnice din diverse colecţii sînt ilustrate în *Mostra di Leonardo*, Novara, 1939.

2. Cel mai bun studiu bibliografic al acestor reproduceri timpurii, după Verga, *Bibliografia Vinciana*, se găseşte în W. R. Juynboll, *Het komische genre in de italiaansche Schilderkunst*, Leyda, 1934, p. 54—67.

3. Publicată la Regensburg de nepotul lui Joachim Sandrart, scriitorul şi pictorul.

4. În *Recueil de testes de caractère et de charges dessinées par Léonard de Vinci florentin et gravées par le C. de C.* [Comte de Caylus], Paris, 1730, se găsesc 58 capete.

5. K. F. Flögel, *Geschichte des Grotesk-Komischen*, 1788, ed. Max Bauer, München, 1914, citează un mare număr de exemple înspăimîntătoare.

6. Aprecierea generală de care se bucura iconografia umoristică nordică în Florenţa anilor tineri ai lui Leonardo este una din problemele care l-au pasionat pe A. Warburg după ce găsise inventarul lui Careggi. Vezi A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Berlin, 1932, mai ales p. 211.

7. Hind, *Early Italian Engraving*, Londra, 1938, II, 143. Asemănarea cu tipurile lui Leonardo este atît de izbitoare încît nu trebuie exclusă posibilitatea ca gravorul să fi intrat în posesia unuia din desenele lui Leonardo, cum este cel din fig. 113. Pentru floarea de pe pieptul femeii, vezi desenul de la Chatsworth (fig. 152).

8. Vezi W. R. Juynboll, *loc. cit.*, pentru literatura mai veche. După aceea, L. Baldass, „Gotik und Renaissance im Werke des Quinten Metsys", în *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. VII, 1933, p. 146 şi urm. ; şi Max J. Friedländer, „Quentin Massys as a Painter of

Genre Pictures", în *The Burlington Magazine*, mai 1947.

9. De la acest mare colecționar a obținut contele de Caylus modelele pentru seria sa (vezi mai sus, nota 4).
10. Vasari-Milanesi IV, p. 26.
11. Berenson, *op. cit.*, vol. II, catalogul din 1930, p. 117, sub 1050, menționează aceasta doar ca o „ipoteză probabilă".
12. D. Merejkovski (*Leonardo da Vinci*, Leipzig, 1903) este singurul care a afirmat că Leonardo l-a „caricaturizat" pe Savonarola. Desenul din Albertina (fig. 126) este cu siguranță un tip, nu un portret.

    Mecanismul exact care duce la o *caricatura* în sensul originar, din Seicento, al termenului este discutat în capitolul „The Principles of Caricature" de E. Kris și E. H. Gombrich, în E. Kris, *Psycho-analytic Exploration in Art*, New York, 1952, unde se dă și o bibliografie.
13. *„Die echten Blätter zeichnen sich durch köstlichen, zündenden Humor, wie durch vollendete anatomische Durchbildung... aus. Keines von ihnen enthält eine Figur, welche den Beschauer durch einen Ausdruck von Niedrigkeit und Albernheit abstösst, und nicht durch irgend eine Eigenschaft unsere Sympathie zu erwecken vermöchte".* („Filele autentice se disting printr-un umor viguros, electrizant și prin perfecțiune anatomică... Nici una din ele nu conține vreo figură care să-l dezguste pe privitor printr-o expresie de josnicie și prostie și să nu posede vreo calitate care să trezească simpatie"). Paul Müller-Walde, *Leonardo da Vinci*, München, 1889, p. 49.
14. E. Müntz, *Léonard de Vinci*, Paris, 1889, p. 256.
15. E. Wind în *The Listener*, 15 mai 1952, vorbește despre „Darwinism *avant la lettre*".
16. H. Klaiber, „Leonardo da Vinci's Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik", în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1905.
17. Cu ocazia publicării unui desen, *L'Arte*, XXV, 1922, p. 6.
18. E. Hildebrandt, *Leonardo da Vinci*, Berlin, 1927, p. 317.
19. W. Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München, 1929, p. 99.
20. L. H. Heydenreich, „Leonardo da Vinci als Klassiker der Kunst", în *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, III/IV, 1930/1932, p. 174 și, de același autor, *Leonardo*, Berlin, 1943, p. 189 și urm.

21. Vezi H. Klaiber, *loc. cit.* și, pentru secolul al XVIII-lea, E. Kris, *„Die Charakterköpfe des F. X. Messerschmidt"*, în *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen* in Wien, N. F., VI, 1932 ; vezi de asemenea W. R. Juynboll, *loc. cit.*
22. Pomponius Gauricus, *De Sculptura* (1504), ed. A. Chastel și R. Klein, Geneva, 1969, cap. III.
23. Relativa lipsă de expresivitate a majorității tipurilor lui Leonardo devine pregnantă dacă le comparăm cu imitații și reinterpretări din secolul al XVIII-lea, cum sînt *Characaturas by Leonardo da Vinci from Drawings by Winceslaus Hollar out of the Portland Museum*, Londra, 1786. Aceste versiuni vădesc spiritul lui Hogarth și Rowlandson.

23a. Dr. I. Grafe mi-a atras atenția asupra asemănării dintre acest pasaj și Alberti, *De Pictura*, secțiunea 35, ed. Grayson, p. 72.

24. P. Giovio, *„Dialogus de Viris Litteris Illustribus"* în Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, Florența, 1812, VII, p. 1680. Vezi de asemenea p. 199 mai jos și figurile 227—228.
25. Ed. Grayson, secțiunea 55, p. 96.
26. *Historia Naturalis*, XXXV, 89.
27. S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Viena, 1910.
28. Se poate demonstra că imaginea pe care și-a făcut-o Freud despre Leonardo se baza mai mult pe romanul biografic al lui D. Merejkovski decît pe cercetarea istorică. (Vezi E. H. Gombrich, recenzia din *The New York Review of Books*, IV, I, 11 februarie 1965, și articolul „Freud's Aesthetics", în *Encounter*, ianuarie 1966). Acum se știe că Freud a fost indus în eroare de traducerea cuvîntului *nibbio* prin „vultur" în loc de „uliu" de către Marie Herzfeld în antologia însemnărilor lui Leonardo. Dacă ar fi fost un istoric, chiar mediocru, în loc să fie un mare psiholog, el n-ar fi căutat, desigur, cheia povestirii despre „nibbio" în miturile egiptene despre vulturi, ci mai curînd în sensul atribuit uliului în *Fiori di Virtù*, o culegere de fabule pe care Leonardo le-a copiat și în care pasărea simbolizează invidia.
29. Citatul este din ediția I, 1935, anexa B.
30. Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, Cambridge, 1939, p. 9 și urm.
31. *Loc. cit.*, p. 101.
32. La fel le-a văzut M. Johnson, „Leonardo's Fantastic Drawings", în *The Burlington Magazine*, 1942, p. 141 și 192 și urm.

33. „Leonardo's Method for Working out Compositions“, în *Norm and Form*, Londra, 1966.

34. Vezi de asemenea *Cod. Atl.* 102*r*, 175*r*, 206*v*, 358*v*.

35. Îndeosebi între Windsor 12447 și 12486.

36. Ele au fost readuse în contextul lor inițial prin cercetările laborioase efectuate de Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci, Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus*, Londra, 1957 ; cu adăugiri în *Raccolta Vinciana*, XIX, 1962, p. 278—282.

37. Carlo Pedretti, „A new grotesque after Leonardo“, în *Raccolta Vinciana*, XIX, p. 283—286. Descoperirea lui a confirmat cu precizie ipoteza emisă în versiunea inițială a acestui studiu.

38. *Mostra di Leonardo*, Novara, 1939, p. 224.

39. De exemplu, Trivulzio 30*r*, Windsor 12471, 12475a, 12556, 12586*r*, 12650*v* (vezi de asemenea fig. 131, 137).

40. Windsor 12453 ; 12463 ; 12468 ; 12491c ; g ; 12493a ; 12582 ; S. A. Strong, *Reproductions of Drawings by Old Masters... at Chatsworth*, Londra, 1902, pl. 28a, b ; Codice Atlantico, fol. 266*r*, Ashb. 2037, 10*v*, și Luvru, Colecția Vallardi, *Leonardo Mostra*, 1939, p. 175, sînt alte exemple.

41. Vezi L. Baldass, citat mai sus, nota 8.

42. În ceea ce privește caracterul lor vădit obsesiv, aceste variațiuni fizionomice nu sînt întrecute decît de „mîzgăliturile“ abstracte ale lui Leonardo, cunoscute sub denumirea de *Ludi Geometrici*, care acoperă o pagină după alta în Codice Atlantico. Și acestea trebuie să-și aibă rațiunea de a fi în căutarea unei formule vizuale care permite celor ce o stăpînesc să creeze diverse echivalente după voie și ne oferă încă un important indiciu despre gîndirea lui Leonardo.

43. Aici, ca și în alte cazuri menționate, Leonardo a folosit o tradiție existentă. Pentru ideea că orice pictor se pictează pe el însuși, vezi E. H. Gombrich, „Botticelli's Mythologies“, în *Symbolic Images*, Londra, 1972, p. 77 și nota 177. Pentru fondul psihologic al observației lui Leonardo, vezi E. Kris, *Psychoanalytic Exploration in Art*, New York, 1952, p. 113. Nu este însă necesar să fii specialist în psihologie pentru a bănui că observația lui Leonardo despre preferința pentru propriul său tip este o manifestare caracteristică de „narcisism“.

44. Ilustrată în E. H. Gombrich, *Norm and Form*, fig. 52. Medalia a fost bătută pentru a comemora conferirea titlului de *Pater Patriae* lui Cosimo,

după moartea sa. „Tipul roman“ ales pentru a-l reprezenta contrastează cu portretul realist al bătrînului Cosimo din fresca pictată de Benozzo Gozzoli în capela Medici, dar se potrivește bine cu rezersul medaliei, de asemenea o adaptare a reversurilor romane. Asemănarea dintre tipul favorit al lui Leonardo și acest profil roman cu înfățișare florentină explică asemănarea dintre Windsor 12458 și Cosimo, remarcată de Clark. Recent, vezi de asemenea Hans Ost, *Leonardo-Studien*, Berlin, 1975, p. 67 și urm.

45. L. Planiscig, „*Leonardos Porträte und Aristoteles*“, în *Festschrift für Julius Schlosser*, Viena, 1927.

46. Asemenea capete-efigii apar în Codice Atlantico fol. 324*r* (să nu fie de Leonardo ?) și într-o indiscutabilă copie a unei monede în carnetul de schițe în genul lui Leonardo atribuit lui Francesco di Simon în *British Museum Catalogue*, 57*r*.

47. L. Beltrami, „*Il volto di Leonardo*“ *Per il IV Centenario della morte di Leonardo da Vinci*, Bergamo, 1919, p. 75 și urm.

48. E. Möller, „*Wie sah Leonardo aus ?*“, *Belvedere*, 1926.

49. G. Nicodemi, „*Il volto di Leonardo*“, *Mostra di Leonardo da Vinci in Milano*, Novara, 1939, p. 9.

50. G. Castelfranco, în *Mostra Didattica Leonardesca*, 1952, secțiunea C ; și Nicodemi, *loc. cit.*

51. G. Castelfranco, *loc. cit.*, secțiunea XXIV.

52. *Op. cit.*, vol. II, p. 260.

53. *Loc. cit.*, p. 99. Popham, *loc. cit.*, p. 104, o numește o caricatură „blîndă“ a unui general roman.

54. O. H. Giglioli, *Leonardo*, Florența, 1944.

55. *Loc. cit.*

56. Aceasta este interpretarea pe care o preferă acum și Kenneth Clark în „Leonardo and the Antique“, *Leonardo's Legacy*, sub red. C. D. O'Malley, Berkeley și Los Angeles, 1969, p. 6.

57. Sixten Ringbom, *Icon to Narrative*, Åbo, 1965.

58. Vezi de asemenea desenul cu două capete publicat de A. Rosenberg, *Old Master Drawings*, martie 1939, pl. 60, și ilustrat în Tolnay, *op. cit.*, p. 325, 8a.

59. Este copiat și adaptat într-o pictură de gen atribuită lui Massys de către M. J. Friedländer, *loc. cit.*

60. Transcris de Richter, *loc. cit.*, vol. II, p. 340, nr. 1355.

61. Richter, vol. II, p. 86, nr. 797. Menționate de Heydenreich în *Kritische Berichte*, *loc. cit.*

62. Citez aici din transcrierea lui Richter, *loc. cit.*, vol. II, p. 292—308, care dă cea mai accesibilă privire de ansamblu asupra acestor invenții. Mi-am permis de asemenea să dau la sfîrșit „titlul" sau soluția ghicitorii, metodă adoptată de Leonardo în Arundel 263, care evidențiază cel mai bine caracterul profețiilor.

63. Remarca lui Leonardo (pe drept cuvînt celebră), în care refuză să facă cunoscută metoda lui de scufundare a vapoarelor din cauza răutății înnăscute a omului (Leic. 22b ; Richter 1114), trebuie comparată cu instrucțiuni ca cele din Cod. B. fol. 69*v*, *„Da gitare venemo in polvere sulle galee"* (cum să arunci otravă în pulbere pe galere), pentru a avea o idee despre tensiunile care l-au determinat pe servitorul unui Cesare Borgia să cumpere și să elibereze toate păsările din colivii (după cum ne relatează Plutarh despre Pitagora). Pentru aceste tensiuni, vezi M. Johnson, *loc. cit.*

64. Vezi E. H. Gombrich, studiul citat mai sus, nota 33.

65. Pentru importanța atribuită în Renaștere „puterii artei" asupra pasiunilor, vezi E. H. Gombrich, *Icones Symbolicae*, republicat în *Symbolic Images*, Londra, 1972, p. 174. S-ar părea că interesul lui Leonardo pentru muzică ținea de această tradiție.

66. Keneth Clark, *Lanscape into Art*, Londra, 1949, p. 47.

Bosch : Cea mai veche descriere a tripticului

1. Ludwig Pastor, „Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, 1517—1518 ; beschrieben von Antonio de Beatis", Freiburg in Breisgau, 1905. *(Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes*, iv, 4.) Îmi amintesc cu recunoștință o serie de prelegeri despre Carol al V-lea ca patron al artelor, ținute de profesorul Ellis Waterhouse, pentru care s-a inspirat din acest izvor, menționînd și descrierea respectivă, dar fără să tragă aceeași concluzie.

2. *Loc. cit.*, p. 117.

3. *Loc. cit.*, p. 143.

4. Veddimo anche el palazzo di Monsignor di Nassau, quale è situato in parte montuosa, benchè lui è in piano vicino alla piazza di quello del Re Catholico. Dicto palazzo è assai grande et bello per lo modo todescho... In quello sono belissime picture, et trale altre uno Hercule con Dehyanira nudi di bona statura, et la historia di Paris con le tre dee perfectissimamente lavorate. Ce son poi alcune tavole de diverse bizzerrie, dove se contrafanno mari, aeri, boschi, campagne et molte altre cose, tali che escono da una cozza marina, altri che cacano grue, donne et homini et bianchi et negri de diversi acti et modi, ucelli, animali de ogni sorte et con molta naturalità, cose tanto piacevoli et fantastiche che ad quelli che non ne hanno cognitione in nullo modo se li potriano ben descrivere. *Loc. cit.*, p. 64, 116.

5. Pentru documentare, vezi Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, Baden Baden, 1965, p. 360—363. Am recenzat ediția engleză în *New York Review of Books*, 23 februarie 1967, p. 3—4.

6. Prima observație îi aparține lui Dollmayr, vezi de Tolnay, *op. cit.*, *loc. cit.*

7. De Tolnay, *op. cit.*, p. 391 (nr. 15), 321.

8. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967, p. 152.

9. De Tolnay, *op. cit.*, p. 407 și urm.

10. E. Münch, *Geschichte des Hauses Nassau-Oranien*, iii, Aachen și Leipzig, 1833, p. 162—219, scrie despre Henric al III-lea.

11. *Jan Gossaert, genaamd Mabuse*, catalogul unei expoziții de la Groenigenmuseum, Brugge, 1965, de H. Pauwels și col. Sînt îndatorat profesorului Kurz pentru această idee.

12. Felix Rachfahl, *Wilhelm von Oranien und der Niederländische Aufstand*, Halle a.s., 1906, vol. II, p. 108, informație pe care o datorez tot profesorului Kurz.

13. *Loc. cit.*, p. 116—117. Din jurnalul de călătorie al lui Dürer în Țările de Jos (27 august 1520) aflăm că și el a văzut în castelul contelui de Nassau patul „în care încăpeau cincizeci de oameni". Acesta pare să-l fi impresionat mai mult decît tabloul lui Bosch, căci, deși menționează „frumoasa pictură" a meșterului Hugo (van der Goes) din capelă, fiindcă i s-au arătat „toate lucrurile de valoare din casă, peste tot" și a admirat priveliștea de la fereastră, nu pomenește tripticul.

14. E. Münch, *op. cit.*, p. 214.

15. De Lampsonius cu privire la gravura-portret a lui H. Cock din 1572, eventual inspirat de alu-

zia lui Felipe de Guevara la genul *grilli* în legătură cu Bosch ; pentru acest text vezi de Tolnay, *op. cit.*, p. 401.

16. G. K. Nagler, *Künstel-Lexikon*, Stuttgart, 1835 şi urm.
17. Pentru amănunte, vezi O. Kurz, citat în nota 8 mai sus, p. 154. În ciuda dovezilor, de Tolnay continuă să prefere prima sa interpretare.
18. De Tolnay, *op. cit.*, p. 403—404 ; de Siguença vorbeşte despre „gustul evanescent al fragilor... şi mireasma lor pe care abia apuci s-o simţi înainte de a se duce".
19. Publicată de R. Klibansky în Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, Studien der Bibliothek Warburg*, Leipzig, 1927. Rămîn îndatorat domnului J. B. Trapp, care mi-a atras atenţia asupra acestei analogii.
20. Rămîn profund îndatorat profesorului Xavier de Salas, directorul Muzeului Prado, care a avut amabilitatea să-mi confirme observaţia şi să-mi trimită o fotografie a acestui detaliu.

Bosch : Cum s-a întîmplat în zilele lui Noe

1. Pentru o bibliografie pînă în 1965, vezi Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch*, ediţia engleză, Baden Baden, 1966, p. 360—363.
2. Tolnay, *op. cit.*, p. 403—404.
3. *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, p. 357.
4. Anna Spychalska-Boczkowska, „Material for the iconography of Hieronymus Bosch's Triptych *The Garden of Delights*", în *Studia Muzealne*, Poznán, 1966.
5. Vezi mai sus, p. 10—14.
6. Migne, *Patrologia Latina* (prescurtată mai jos P.L.), cxiii, col. 105. De asemenea, Rabanus Maurus, *P.L.*, cvii, col. 513.
7. *P.L.*, cxcviii, col. 1082 : *„Disperdam eos cum terra*, id est cum fertilitate terrae. Tradunt quoque vigorem terrae, et fecunditatem longe inferiorem esse post diluvium, quam ante, unde esus carnium homini concessus est, cum antea fructibus terrae victitaret". După toate probabilităţile, motivul vegetarianismului omului înainte de Potop nu a fost inspirat de pasajul din Biblie explicat

în citatul de mai sus, ci de Facerea IX, 3, unde Dumnezeu îi spune lui Noe după Potop : „tot ce se mişcă şi are viaţă să vă slujească de hrană". Discutînd iconografia tabloului lui Bosch cu *Boboteaza*, de la Madrid, în C.S. Singleton (sub red.), *Interpretation : Theory and Practice*, Baltimore, 1969, am avut ocazia să comentez importanţa volumului *Historia Scholastica* pentru Bosch şi să arăt că exemplarul din ediţia 1485 a acestei mult publicate lucrări, care se află la Bibliothèque Nationale din Paris, provine din mănăstirea certozană de la Bois le Duc, oraşul natal al lui Bosch.

8. Sf. Augustin, *De Civitate Dei, loc. cit.*, XV, 23, prezintă, cu prudenţă, argumentele în favoarea şi împotriva acestei interpretări. *Historia Scholastica, loc. cit.*, 1081, acceptă, de asemenea cu prudenţă, o altă posibilitate : „potuit etiam esse, ut incubi daemones genuissent gigantes".
9. *loc. cit.*, XV, 22. Conform acestei interpretări, stirpea lui Set reprezintă şi prefigurează Cetatea Domnului, pe cînd cea a lui Cain simbolizează cetatea terestră. Şi aici, *Historia Scholastica* este mai directă : *„filii Dei*, id est Seth, religiosi, *filias hominum* id est de stirpe Cain".
10. G. K. Hunter, „Othello and Colour Prejudice", în *Proceedings of the British Academy*, liii, 1967, p. 147—148. Autorul recunoaşte că nu citează nici un text de pe vremea lui Bosch în sprijinul acestei teorii.
11. Credinţa nu prea era întemeiată teologic, din moment ce urmaşii lui Cain trebuie să fi pierit cu toţii în potop. În consecinţă, Isaac de la Peyrère susţinea, în 1656, că negrii aparţin unei rase premergătoare lui Adam şi înrudite cu Cain (vezi T. F. Gossett, *Race, The History of an Idea in America*, Dallas, 1963, p. 15). Se poate însă susţine şi că blestemul aruncat asupra lui Ham pentru că-şi bătuse joc de Noe a fost o reînnoire sau o continuare a blestemului pe care-l atrăsese Cain asupra sa (vezi Hunter, *loc. cit.*).
12. Credinţa în monştri „antediluvieni" de dimensiuni uriaşe este de asemenea prefigurată în Sf. Augustin, *op. cit.*, XV, 9, care pomeneşte că asistase la descoperirea unei imense măsele de om, ce va fi aparţinut unui uriaş dinaintea Potopului. Speculaţiile cu privire la animalele antediluviene uriaşe erau în dezacord cu dimensiunile biblice ale corăbiei lui Noe, în care ar fi încăput cu greu chiar toate animalele de mărime normală. Pentru aceste discuţii vezi Don Cameron Allen, *The Legend of Noah*, Urbana, 1949.

Dezvoltarea paleontologiei a trebuit să ocolească sau să evite în mare măsură această problemă. Vezi Othenio Abel, *Vorzeitliche Tierreste im Deutschen Mythus, Brauchtum und Volksglauben*, Jena, 1939, şi W. N. Edwards, *The Early History of Palaeontology*, Londra, 1967.

13. *Hist. Schol.*, Lib. Genesis xxxi ; Migne, *P.L.*, cxcviii, col. 1081 ; „Methodius causam diluvii, hominum scilicet peccata, diffusius exsequitur dicens, quia quingentesimo anno primae chiliadis, id est post primam chiliadem, filii Cain abutebantur uxoribus fratrum suorum nimiis fornicationibus. Sexcentesimo vero anno mulieres in vesania versae supergressae viris abudebantur. Mortuo Adam, Seth separavit cognationem suam a cognatione Cain, quae redierat ad natale solum. Nam et pater vivens prohibuerat ne commiscerentur, et habitavit Seth in quodam monte proximo paradiso. Cain habitavit in campo, ubi fratrem occiderat. Quingentesimo anno secundae chiliadis exarserunt homines in alterutrum coeuntes. Septingentesimo anno secundae chiliadis filii Seth concupierunt filias Cain, et inde orti sunt gigantes. Et incoepta tertia chiliade inundavit diluvium". S-ar putea face presupuneri cu privire la data atribuită aici începutului stricăciunii oamenilor — anul 1500 după creaţie — şi la data probabilă a tabloului — circa 1500 ani după izbăvire, însă este preferabil să se considere acest paralelism drept o coincidenţă atît timp cît nu este documentat de pronosticuri făcute la vremea respectivă.
14. De Tolnay, *op. cit.*, p. 397. („Lost Works by Hieronymus Bosch", nr. 8) ; W. Fraenger, *Die Hochzeit zu Kana : ein Dokument semitischer Gnosis bei Hieronymus Bosch*, Berlin, 1950, p. 97.
15. H. Zimmermann, „Das Inventar der Prager Kunst und Schatzkammer vom 6. Desember 1621", în *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, XXV, 1905, p. xlvii, nr. 1287, „Das unzüchtige leben vor der sündfluth (Cop.) ... vielleicht A. A. 18, Historia mit nacketen leuten, sicut erat in diebus Noë. 1288, Zween altarflüegel, wie die Welt erschaffen". Datorez această informaţie profesorului Otto Kurz.
16. W. Fraenger, *Das Tausendjährige Reich*, Coburg, 1947, în engleză sub titlul *The Millennium of H. Bosch*, Londra, 1952. Adversarul lui cel mai redutabil este D. Bax, *Beschrijving en poging tot verklaring van het Tuin der Onkuisheiddrieluik van J. Bosch*, Amsterdam, 1956.

17. Acest important comentariu se găseşte în numeroase ediţii voluminoase ale Bibliei din jurul anului 1500.
18. *P.L.*, cvii, col. 1079 : „Neque enim quia haec agebant, sed quia his se totos dedendo Dei judicia contemnebant, aqua vel igne perierunt".
19. Versurile de sub gravură :
Ut quondam tellus rapidis cum mersa procellis
Aequoris insanis convulsaque fluctibus atque
Per medias undas delata est Arca Profundi
Mortales turpi frangebant saecula luxu
Laxantes scelerum passim et constanter habenas
Laetaque ad instructas carpentes gaudia mensas.

Pentru desen vezi *Prisma der Bijbelse Kunst*, expoziţia de la Prinsenhof, Delft, 1952, p. 43.
20. Vezi nota 7 mai sus.
21. Vezi nota 16 mai sus.
22. *Jewish Antiquities*, i, 70—71.
23. *P.L.*, cxcviii, col. 1079 : „et quia (Tubal) audierat Adam prophetasse de duobus judiciis, ne periret ars inventa, scripsit eam in duabus columnis, in qualibet totam, ut dicit Josephus, una marmorea, altera latericia, quarum altera non diluetur diluvio, altera non solveretur incendio".
24. Vezi Paul E. Beichner, „The Medieval Representative of Music, Jubal or Tubalcain ?", în *Texts and Studies in the History of Medieval Education*, ii, Notre-Dame, Indiana, 1954.
25. Rudolf von Ems, *Weltchronik*, ed. Gustav Ehrismann, Berlin, 1915 :

Nu begunde sere
Ie mere und ie mere
Wahsin das lút, sin wart vil,
Alle zit und alle zil
Leite spate unde frù
Ir zal mit kraft wahsende zù.
'Sùnde und súntlicher sin
Begunde wahsen ouh an in,
Mit kúnstlichir liste kraft
W̊hs ouh ir liste meisterschaft
An manegir kunst mit wisheit.
'Nu had adam in vor geseit
Das al dú welt mûste zergan
Mit wazzir und ouh ende han
Mit fúre : *fúr* die forhte
Ir kunst mit vlize worhte
Zẘ súle, der einù ziggelin
Was und dú ander steinin
Von marmil, hertir danne ein glas.

'Swas kunst von in do fundin was
Und irdaht, die scribin sie
An dise selbin súle...
(versurile 671—692)

De prisos să spun, nu sugerez că acest text german a fost izvorul direct al lui Bosch, dar el reprezintă o tradiție de istorii ale lumii, în versuri, care nu pot fi studiate amănunțit decît comparînd numeroase izvoare manuscrise inedite.

26. *P.L.*, xiv, col. 387 : „Itaque caro causa fuit corrumpendae etiam animae quae velut origo et locus est quidam voluptatis, ex qua velut a fonte prorumpunt concupiscentiarum malarumque passionum flumina..." În 1949, Nicolas Calas a făcut o interesantă sugestie într-un scurt articol despre triptic, publicat în *Life*, anume că în comentariile sale la Psalmi, Sfîntul Augustin oferă noi indicii cu privire la imagini. Versurile din psalmul CXLVIII „Lăudați pe Domnul de jos de pe pămînt, balauri de mare, și adîncuri toate" sînt discutate pe larg și pot arunca un surplus de lumină asupra voletului reprezentînd iadul. Importanța acestui izvor este subliniată și de Elena Callas, „Bosch's „Garden of Delights" a theological Rebus", în *The Art Journal*, XXIX/2, 1969/1970, p. 784—199.
27. Nicholas de Lyra comentează pasajul „Quoniam ipse dixit"... „sicut enim simplici voluntate omnia creavit de nihilo : ita potest in nihilum redigere".
28. Între acest fragment și articolul de inventar menționat mai sus a stabilit o legătură W. Fraenger, in *Die Hochzeit zu Kana*, Berlin, 1950.
29. Otto Kurz, „Four Tapestries after Hieronymus Bosch", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXX, 1967. Chiar și pe figura de dimensiuni mici din pl. 15a se pot distinge dovezi că pe triptic s-a efectuat o tăietură. Făcînd însă comparația în vederea reconstituirii porțiunii de tablou care lipsește acum din centrul voleților exteriori, trebuie să avem în vedere nu numai reversul imaginii de pe tapiserie, ci și reversul voleților cînd sînt închiși. Este necesar să se examineze motivele de pe voleții exteriori care se învecinează cu coloanele de pe tapiserie, iar acestea prezintă efectiv numeroase semne de intervenție.
30. Planșa din Tolnay, *loc. cit.*, induce în eroare.
31. În două din tripticurile lui Bosch, *Carul cu fîn* și *Boboteaza* de la Madrid, voleții sînt încadrați la interior, dar la exterior se îmbină, formînd un tablou continuu.

32. Pentru o importantă dezvoltare critică a acestei interpretări, vezi Bo Lindberg, „The Fire next Time", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV, 1972, p. 187—199.

De la reînvierea literelor la reformarea artei : Niccolò Niccoli și Filippo Brunelleschi

Acest text se bazează pe o conferință ținută la Institutul de Artă din New York în decembrie 1962.

1. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (ed. E. Gans), Berlin, 1840, p. 493—496. M-am referit la această problemă în prelegerea mea inaugurală „Art and Scholarship" (1957), reprodusă în *Meditations on a Hobby Horse*, Londra, 1963, p. 106—119, și mai amplu în conferința mea *In Search of Cultural History*, Oxford, 1969.
2. *Architectural Principles in the Age of Humanism*, ed. a II-a, Londra, 1952.
3. Augusto Campana, „The Origin of the Word 'Humanist'", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, p. 60—73 ; P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Roma, 1956, în special p. 574.
4. Charles Singer, E. J. Holmyard și colab., *A History of Technology*, II, Oxford, 1956 ; III, Oxford, 1957.
5. *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook și A. Sedderburn, Londra, 1904, XI, p. 69 (*Stones of Venice*, IV, cap. I).
6. Hans Baron, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton, N. J., 1955, și bibliografia de la p. 444.
7. Giuseppe Zippel, *Niccolò Niccoli*, Florența, 1890. Pentru o evaluare favorabilă a poziției lui Niccoli, vezi F. Müntz, *Les précurseurs de la Renaissance*, Paris, 1882 ; de asemenea George Holmes, *The Florentine Enlightenment*, Londra, 1969, care folosește același material ca și prezentul capitol.
8. Vespasiano de Bisticci, *Vite di Uomini Illustri*, ed. P. d'Ancona și E. Aeschlimann, Milano, 1951, p. 442—443.
9. *Ed. cit.*, p. 440.

10. Pentru dialogurile lui Bruni, vezi mai jos. Niccoli apare de asemenea în dialogurile lui Poggio Bracciolini, *An seni uxor sit ducenda*, *De nobilitate* şi *De infelicitate principum*, în Lorenzo Valla, *De voluptate*, şi în Giovanni Aretino Medico, *De nobilitate legum aut medicinae* (publicat prima oară de E. Garin, Florenţa, 1947).

11. Cea mai accesibilă ediţie (şi traducere italiană) se află în E. Garin, *Prosatori Latini del Quattrocento*, Milano, 1952, p. 44—99.

12. *Ed. cit.*, p. 440.

13. *Ed. cit.*, p. 74.

14. *Ed. cit.*, p. 52—56.

15. *Ed. cit.*, p. 60.

16. H. Baron, *op. cit.*, p. 200—217.

17. *Ed. cit.*, p. 94.

18. Pentru patru din ele, vezi mai jos ; pentru a cincea, de Lorenzo di Marco de' Benvenuti, vezi H. Baron, *op. cit.*, p. 409—416. Mai sînt şi numeroasele atacuri ale lui Francesco Filelfo.

19. *Invettiva contro a cierti caluniatori di Dante, etc.*, în Giovanni da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, ed. A. Wesselofsky, vol. I, partea a 2-a, Bologna, 1867, p. 303—316.

20. Guarino Veronese, *Epistolario*, ed. R. Sabbadini, Veneţia, 1915, I, p. 33—46.

21. *Ed. cit.*, p. 36.

22. *Ed. cit.*, p. 37.

23. *Ed. cit.*, p. 38.

24. *Leonardo Bruni Oratio in Nebulonem Maledicum*, în G. Zippel, *Niccolò Niccoli*, Florenţa, 1890, p. 75—91.

25. *Ed. cit.*, p. 77.

26. *Ed. cit.*, p. 78.

27. *Ed. cit.*, p. 84—85.

28. B. L. Ullman, *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova, 1963, p. 108—112.

29. *Op. cit.*, partea a 3-a.

30. *Op. cit.*, în special p. 289—290 ; ed. a II-a, Princeton, 1966, p. 322—323.

31. Lauro Martines, *The Social World of the Florentine Humanists, 1390—1460*, Londra, 1963, p. 161—163.

32. B. L. Ullman, *The Origin and Development of Humanistic Script*, Roma, 1960, p. 70—71, unde se citează şi alte pasaje despre digrame.

33. *Op. cit.*, p. 25 şi 53.

34. *Ed. cit.*, p. 435.

35. *Ed. cit.*, p. 438.

36. Acest atac anonim a fost publicat de Wesselofsky împreună cu *Il Paradiso degli Alberti*, *ed. cit.*, vol. I, partea a 2-a, p. 321—330, dar nu face parte din lucrare.

37. *Ed. cit.*, p. 327.

38. Citat mai sus, nota 32.

39. *Op. cit.*, p. 13—14.

40. *Op. cit.*, p. 18 şi fig. 8.

41. *Op. cit.*, p. 24—25.

42. *Op. cit.*, p. 86—87.

43. *Italian Illuminated Manuscripts from 1400—1550*, Catalogue of an Exhibition held in the Bodleian Library, Oxford, 1948.

44. MS. Can. Pat. Lat. 138.

45. MS. Can. Pat. Lat. 105.

46. Hans Tietze, „Romanische Kunst und Renaissance", *Verträge der Bibliothek Warburg 1926—27*, Berlin, 1930. Aspectul este discutat, printre altele, şi în E. Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stockholm, 1960, p. 40, şi, mai recent, în Eugenio Luporini, *Brunelleschi*, Milano, 1964, în special notele 31 şi 33.

47. „Similmente la scrittura non sarebbe bella se non quando le lettere sue proportionali in figura et in quantità et in sito et in ordine et in tutti i modi de' uisibili colle quali si congregano con esse tutti le parti diuerse... *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten* (I Commentarii), ed. J. v. Schlosser, Berlin, 1912, MS. fol. 25 *v*. Sînt îndatorat, pentru această referinţă, doamnei K. Baxandall.

48. Antonio Manetti (atrib.), *Vita di Ser Brunellesco*. ed. E. Toesca, Florenţa, 1927. „E nel guardare le scolture, come quello che aveva buono occhio ancora mentale, et avveduto in tutte le cose, vide al modo del murare degli antichi et le loro simetrie, et parvegli conoscere un certo ordine di membri e d'ossa molto evidentemente... Fece pensiero di ritrovare el modo de' murari eccellenti e di grand' artificio degli antichi, e le loro proporzioni musicali..."

49. Vezi mai sus, în special E. Luporini, notele citate.

50. *Ed. cit.*, p. 441.

51. *Ed. cit.*, p. 39—40. „Quis sibi quominus risu dirumpatur abstineat, cum ille ut etiam de archi-

tectura rationes explicare credatur, lacertos exerens, antiqua probat aedificia, moenia recenset, iacentium ruinas urbium et „semirutos" fornices, diligenter edisserit quot disiecta gradibus theatra, quot per areas columnae aut stratae iaceant aut stantes exurgant, quot pedibus basis pateat quot (obeliscorum) vertex emineat. Quantis mortalium pectora tenebris obducuntur !"

52. Pentru o ediție (prescurtată), cu traducere în italiană, vezi E. Garin, *Prosatori Latini del Quattrocento*, p. 8—36.

53. *Op. cit.*, în special p. 81—85 ; pentru problema datei, B. Ullman, *Salutati*, p. 33 și Baron, ed. a II-a, p. 484—487.

54. „Quod autem haec urbs romanos habuerit auctores, urgentissimis colligitur coniecturis, stante siquidem fama, quae fit obscurior annis, urbem florentinam opus fuisse romanum : sunt in hac civitate Capitolium, et iuxta Capitolium Forum ; est Parlasium sive Circus, est et locus qui Thermae dicitur, est et regio Parionis, est et locus quem Capaciam vocant, est et templum olim Martis insigne quem gentilitas romani generis volebat auctorem ; et templum non graeco non tusco more factum, sed plane romano.

Unum adiungam, licet nunc non extet, aliud originis nostrae signum, quod usque ad tertiam partem quarti decimi saeculi post incarnationem mediatoris Dei et hominum Jesu Christi apud Pontem qui Vetus dicitur, erat equestris statua Martis, quam in memoriam Romani generis iste populus reservabat, quam una cum pontibus tribus rapuit vis aquarum, annis iam completis pridie Nonas Novembrias septuaginta : quam quidem vivunt adhuc plurimi videntur. Restant adhuc arcus aquaeductusque vestigia, more parentum nostrorum, qui talis fabricae machinamentis dulces aquas ad usum omniam deducebant. Quae cum omnia romanae sint res, romana nomina romanique moris imitatio, quis audeat dicere, tam celebris famae stante praesidio, rerum talium auctores alias fuisse quam Romanos ? Extant adhuc rotundae turres et portarum monimenta, ques nunc Episcopatui connexa sunt, quae qui Romam viderit non videbit solum, sed iurabit esse romana, non solum qualia sunt Romae moenia, latericia coctilique materia, sed et forma (*ed. cit.*, p. 18—20).

55. „Vedesi questo tempio di singulare belleza e in forma di fabrica antichissima al costume e al modo romano ; il quale tritamente raguardato e pensato, si guidicherà per ciascuno non che in Italia ma in tutta cristianità essere opera più

notabilissima e singulare. Raguardisi le colonne che dentro vi sono tutte uniforme, colli architravi di finissimi marmi sostenenti con grandissima arte e ingegno tanta graveza quanto è la volta, che di sotto aparisce rendendo il pavimento più ampio e legiadro. Raguardisi i pilastri colle pareti sostenenti la volta di sopra, colli anditi egregiamente fabricati infra l'una volta e l'altra. Raguardisi il dentro e di fuori tritamente, e giudicherassi architettura utile, dilettevole e perpetua e soluta e perfetta in ogni glorioso e felicissimo secolo" (*ed. cit.*, vol. III, p. 232—233).

56. *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, ed. A. Perosa, Londra, 1960, p. 61.

57. Pentru o listă a datelor și documentelor, vezi Cornelius von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi*, Stuttgart, 1892, p. 609—617, ca și, de același autor, „Il palazo nuovo della Parte guelfa", în *Bulletino dell' Associazione per la difesa di Firenze antica*, IV, iunie 1904, p. 39—49.

58. Fabriczy, *Brunelleschi*, p. 559.

59. Gene A. Brucker, *Florentine Politics and Society, 1343—1378*, Princeton, N.J., 1962, p. 99—100.

60. Fabriczy, *Brunelleschi*, p. 292.

61. H. Baron, *op. cit.*, p. 612, nota 18.

62. A. Chastel, *L'Art Italien*, Paris, 1956, I, p. 191. Se pare, totuși, că această dată, găsită uneori în literatură, se bazează doar pe dovezile negative menționate de Fabriczy în articolul citat în nota 57 : în *Protocolli notarili delle provvisioni dei Capitani e Consuli della Parte* pe anii 1418—1426 există o referire (17 septembrie 1422) la construirea palatului și la meșterii numiți anterior pentru a conduce lucrările. Cum această numire nu se află în volumul respectiv, Fabriczy a conchis că ea a fost probabil menționată într-un volum anterior, acum pierdut. Pînă în prezent, așadar, n-avem nici o posibilitate de a ști cînd a început construcția noului palat și nici cînd s-a apelat la serviciile lui Brunelleschi.

63. G. Marchini, „Il Palazzo Datini a Prato", în *Bolletino d'Arte*, XLVI, iulie-septembrie 1961, p. 216—218.

64. E. H. Gombrich, „Norma e Forma", în *Filosofia*, XIV, iulie 1963. Acum republicat în limba engleză în *Norm and Form*, Londra, 1966.

65. *Decamerone*, Giornata VI, Novella 5.

66. E. H. Gombrich, „Visual Discovery through Art", in *Arts Magazine*, XL, I, noiembrie 1965. Acum în *Psychology and the Visual Arts*, sub red. James Hogg, Harmondsworth, 1969.

67. „Quid igitur, si pictor quispiam, cum magnam se habere eius artis scientiam profiteretur, theatrum aliquod pingendum conduceret, deinde magna expectatione hominum facta, qui alterum Apellen aut Zeuxin temporibus suis natum esse crederent, picturae eius aperirentur, liniamentis distortis atque ridicule admodum pictae, nonne is dignus esset quem omnes deriderent ?" *ed. cit.*, p. 72.
68. Pentru o bibliografie completă, vezi Luporini, *Brunelleschi*, nota 63.
69. E. H. Gombrich, „The 'What' and the 'How' : Perspective Representation and the phenomenal World", în R. Rudner şi I. Scheffler, *Logic and Art, Essays in Honor of Nelson Goodman*, New York, 1972, p. 129—149.
70. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, New York şi Londra, 1960, cap. VIII şi IX.
71. E. H. Gombrich, „The Renaissance Concept of Artistic Progress and its Consequences", în *Actes du XVIII Congrès International d'histoire de l'art*, acum republicat în *Norm and Form*, Londra, 1966.

Fermentul critic în arta Renaşterii

1. Julius Schlosser Magnino, *La Letteratura Artistica*, Florenţa, 1956.
2. Michael Baxandall, *Giotto and the Oratores*, Oxford, 1971.
3. Pentru acest demers, bazat pe filozofia lui K. R. Popper, vezi lucrarea mea *Art and Illusion*, New York şi Londra, 1960 ; de asemenea, „Visual Discovery through Art", în *The Arts Magazine*, nov. 1965, republicat în *Psychologhy and the Visual Arts*, sub red. J. Hogg, Harmondsworth, 1969, ca şi pag. 35 şi urm. şi 109 din acest volum.
4. Comunicare la cel de-al XVII-lea Congres internaţional de istorie a artei, Amsterdam, 1952, acum retipărită în lucrarea mea *Norm and Form*, Londra, 1966.
5. Cyril Mango, „Antique Statuary and the Byzantine Beholder", în *Dumbarton Oaks Papers*, XVII, 1963.
6. „Nu există nimic ceea ce el să nu fi putut reda astfel încît să înşele ochiul". *Decamerone*, Giornata VI, Novella 5.
7. J. Huizinga, „Renaissance en Realisme", *Verzamelde Werken*, IV, Haarlem, 1949, p. 276 şi urm.

8. C. Backvis, în *Atti del X Congresso Internazionale delle Scienze Storiche*, Roma, 4—11 sept. 1955, p. 536—538. Punctul său de vedere a reieşit mai clar din discuţii decît din textul tipărit.
9. *Unterweysung der Messung*, Nürnberg, 1525, folio Aib. Citat după K. Lange şi F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle a S., 183, p. 180. Dacă nu se specifică altfel, traducerile din prezentul studiu îmi aparţin. Deseori am sacrificat accesibilitatea în favoarea preciziei.
10. *Ibid.*, p. 254.
11. *Ibid.*, p. 342—343.
12. *Ibid.*, p. 288.
13. *Ibid.*, p. 339.
14. *Ibid.*, p. 311.
15. *Ibid.*, p. 316.
16. *Ibid.*, p. 304.
17. *Ibid.*, p. 229, 289.
18. *Ibid.*, p. 305.
19. S. L., Alpers, „Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960.
20. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, ed. G. Milanesi, Florenţa, 1878—1885, I, p. 648.
21. *Ibid.*, II, pp. 563—564.
22. Pentru bibliografia acestei probleme vezi E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mass., 1953, I, p. 418.
23. Jakob Burckhardt, „Die Sammler", în *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Gesamtausgabe*, XII, Berlin, 1930, p. 316, 317.
24. Vespasiano da Bisticci, *Vite di Uomini Illustri*, ed. Paolo d'Ancona şi Erhard Aeschlimann, Milano, 1951, p. 209.
25. *Vite*, VII, p. 686.
26. Pentru o discutare semnificativă a acestei probleme vezi James Ackerman în James Ackerman şi Rhys Carpenter, *Art and Archaeology*, Englewood Cliffs, 1963, p. 171 şi urm. Vezi de asemenea articolul meu de sinteză „Evolution in the Arts", în *The British Journal of Aesthetics*, vol. IV, nr. 3, iulie 1964.
27. *Vite*, II, p. 686, 690.
28. Pentru scrisoarea lui Michelangelo din mai 1518, în care îl acuză pe Signorelli că este debitor insolvabil, vezi G. Milanesi, *La Lettere di Michelangelo Buonarroti*, Florenţa, 1875, nr. CCCLIV.

29. *Vite*, III, p. 683, 691.
30. Pentru o scurtă discuție asupra acestor pasaje vezi Schlosser, *La Letteratura Artistica*, p. 82.
31. *Vite*, II, p. 413.
32. *Ibid.*, III, p. 567—568.
33. *Ibid.*, III, p. 586—587.
34. Biografiile lui P. Giovio sînt publicate în Tiraboschi, *Storia della Letteratura Italiana*, Florența, 1712, VI, p. 116.
35. *Vite*, IV, p. 11.
36. *Cod. Urb.*, ed. A. Philip McMahon, Princeton, 1956, folio 33 *v*, nr. 89.
37. A. Manetti, *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, ed. E. Toesca, Florența, 1926. O traducere engleză se află în Elizabeth G. Holt, *A Documentary History of Art*, New York, 1957, I, p. 171—172.
38. Manetti, *Vita di Brunellesco*, p. 16.
39. Quintilian, *Inst. Orat. II*, XIII, 10. Identificarea statuii lui Miron în copii romane datează doar din secolul al XVIII-lea.
40. Pentru istoricul acestei statui vezi John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Londra, 1963, volumul-catalog, p. 63 și urm.
41. *The Life of Benvenuto Cellini*, trad. engleză de Robert H. Hobart Cust, Londra, 1927, II, p. 300—302. Am folosit această traducere.
42. *Vite*, VII, p. 680.
43. W. Kallab, *Vasaristudien*, Viena, 1908.
44. O aluzie la critica adusă de Apelles (după Pliniu) lui Protogenes ; vezi p. 35 mai sus.
45. *Afrodita Anadiomene* de Apelles.
46. Karl Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München, 1923, I, p. 220—221.
47. *Ibid.*, p. 222.
48. Pentru această concepție vezi Leonardo, *Trattato della Pittura, ed. cit.*, f. 13 și 13 *v*.
49. Vezi Paola Barocchi, *Vasari Pittore*, Milano, 1964.
50. *Vite*, VII, p. 691—692.
51. *Ibid.*, VII, p. 669—670.
52. *Ibid.*, VII, p. 665—666.
53. *Ibid.*, IV, p. 376. Pentru reproducerea și discutarea acestui pasaj vezi lucrarea mea „Mannerism : The Historiographic Background", comunicată la al XX-lea Congres de istorie a artei, New York, 1961, și tipărită în *Norm and Form*.
54. *Vite*, VII, p. 657.

55. Pope-Hennesy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, 1963, volumul-catalog, p. 82—83.
56. Scrisoarea din 13 iunie 1579, citată *ibid.*
57. *Vite*, V, p. 447.
58. Marco Boschini, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, Veneția, 1674, ed. a II-a, fol. b 4—b 5.
59. *Vite*, VII, p. 447.
60. Memini virum excellentem ingenio et virtute *Albertum Dererum* pictorem dicere, se invenem floridas et maxime varias picturas amasse, seque admiratorem suorum operum valde laetatum esse, contemplantem hanc varietatem in sua aliqua pictura. Postea se senem coepisse intueri naturam, et illius nativam faciem intueri conatum esse, eamque simplicitatem tunc intelexisse summum artis decus esse. Quam cum non prorsus adsequi posset, dicebat se iam non esse admiratorem operum suorum ut olim, sed saepe gemere intuentem suas tabulas, ac cogitantem de infirmitate sua. Scrisoare către Georg von Anhalt, 17 dec. 1546, in *Philippi Melanchthonis Opera*, ed. C. G. Bretschneider, Halle, 1839, VI, p. 322.
61. Pentru o formulare generală a acestui principiu vezi K. R. Popper, *Of Clouds and Clocks*, The Arthur Holly Compton Memorial Lecture, St. Louis, 1966, retipărit în volumul său *Objective Knowledge*, Oxford, 1972.
62. Pentru noile probleme ridicate de aplicarea perspectivei și degradarea implicită a schemei compoziționale vezi, printre alții, Otto Pächt, „Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance" (articol omagial pentru Fritz Saxl, scris în 1937 și apoi inclus în *Alte und neue Kunst*, I., 1952), 2, unde fig. 220 prin prezentul volum este discutată sub acest aspect ; R. W. Valentiner, „Donatello and the Medieval Front Plane Relief", în *The Art Quarterly*, II, 1939, și în *Studies of Renaissance Sculpture*, Londra, 1950) ; cartea mea *The Story of Art*, Londra, 1950, în special p. 190—191 și 200—201. Pentru o discuție mai detaliată și foarte subtilă vezi John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londra, 1957. Pentru problema reconcilierii cerințelor opuse, vezi și studiile mele „Raphael's Madonna della Sedia" și „Norm and Form", incluse în volumul cu acest din urmă titlu. Prelegerea ținută la Seminarul de umanistică al Universității Johns Hopkins, pe care se bazează acest capitol, era menită să constitue o introducere la examinarea, în alte două prelegeri, a mai multor probleme similare și a soluțiilor lor.

63. Pentru discutarea acestui ideal vezi Craig Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*, New York, 1962, p. 9 și nota 50, unde se indică și alte surse bibliografice.

Mîndria lui Appelles : Vives, Dürer și Bruegel

1. Joannis Ludovici Vivis Valentini *Opera Omnia*, tomul I, Valencia, 1782, p. 391—394.
2. Nu este inclus printre cele 10.271 de articole din Mathias Mende, *Dürer-Bibliographie*, Wiesbaden, 1971, după cum nu este inclusă nici singura referire tipărită la acest dialog în legătură cu Dürer, asupra căreia mi-a atras cu amabilitate atenția Otto Kurz : M. de L. (Marques de Lozoya), „Juan Luis Vives y Alberto Durero", *Archivo Español de Arte*, XIV, (1940/1941), p. 42—43.
3. Juan Estelrich, *Vives, Exposition organisée à la Bibliothèque Nationale*, Paris, Janvier-Mars 1941, p. 90.
4. Așa cum presupune marchizul de Lozoya în articolul citat, nota 2.
5. Citez din traducerea publicată de F. Watson sub titlul *Tudor School Boy Life*, Londra, 1908, p. 210—214.
6. *Historia Naturalis*, XXXV, 85.
7. Ludwig Münz, *Pieter Bruegel Zeichnungen*, Londra, 1962, nr. cat. 126.
8. Georg Habich, *Die deutschen Medailleurs des XVI. Jahrhunderts*, Halle a.d.S., 1916, p. 82.
9. Heinrich Roettinger, *Erhard Schön und Niklas Stör (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 229)*, Strasbourg, 1925, nr. 280. Henry Meier, „The aged Dürer, A question of editions", în Bulletin of the New York Public Library 32 (1928), p. 490—492

NOTA BIBLIOGRAFICĂ

Date privind publicarea anterioară a unor lucrări cuprinse în prezentul volum :

LUMINA, FORMA ȘI TEXTURA ÎN PICTURA SECOLULUI AL XV-LEA. *The Journal of the Royal Society of Arts*, nr. 5099, vol. CXII, octombrie 1964, p. 826—849. Retipărit în W. Eugene Kleinbauer (sub red.), *Modern Perspectives in Western Art History*, New York, etc., 1971, p. 271—284.

FORMA MIȘCĂRII ÎN APĂ ȘI ÎN AER. D. O'Malley (sub red.), *Leonardo's Legacy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 171—204.

CAPETELE GROTEȘTI ALE LUI LEONARDO. Achille Marazza (sub red.), *Leonardo, Saggi, e Richerce*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1954, p. 199—219.

CEA MAI VECHE DESCRIERE A „GRĂDINII PLĂCERILOR PĂMÎNTEȘTI" DE HIERONYMUS BOSCH. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXX, 1967, p. 403—406.

„CUM S-A ÎNTÎMPLAT ÎN ZILELE LUI NOE", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXII, 1969, p. 162—170, sub titlul citat la p. 138.

DE LA REÎNVIEREA LITERELOR LA REFORMAREA ARTEI. Douglas Fraser și colab. (sub red.), *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, Londra, Phaidon Press, 1967, p. 71—82.

FERMENTUL CRITIC ÎN ARTA RENAȘTERII. S. Singleton (sub red.), *Art, Science and History in the Renaissance*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1967, p. 3—42.

VIVES, DÜRER ȘI BRUEGEL. J. Bruyn și colab. (sub red.), *Album Amicorum J. G. van Gelder*, Haga, Martinus Nijhoff, 1973, p. 132—134.

INDICE

CUPRINS

REDACTOR : ALEXANDRA DOBROTĂ
TEHNOREDACTOR : ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR : 7.IV. 1981. APĂRUT : 1981
COLI DE TIPAR : 11,50. PLANȘE : 72

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „FILARET"
STR. FABRICA DE CHIBRITURI Nr. 9—11,
BUCUREȘTI — REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

